

Discours et expérience

dans l'œuvre

de Jane Austen

Thèse pour le doctorat en littérature anglophone

par

Sophie NAVEAU

**Sous la direction de M. le Professeur Richard PEDOT
(Paris Ouest Nanterre La Défense)**

Soutenue publiquement le 22 juin 2012 devant
Madame le Professeur Christine BERTHIN (Paris Ouest Nanterre La Défense)
Monsieur le Professeur Jean-Marie FOURNIER (Paris 7 Diderot)
Madame le Professeur Isabelle GADOIN (Poitiers)
Monsieur le Professeur George LETISSIER (Nantes)
Monsieur le Professeur Richard PEDOT (Paris Ouest Nanterre La Défense)

Nous remercions vivement Monsieur le Professeur Richard PEDOT
(Paris Ouest Nanterre La Défense)
d'avoir accepté de diriger cette thèse.
Nous le remercions également pour les encouragements,
les conseils de lecture et d'écriture qu'il nous a prodigués.

Nous remercions vivement

Madame le Professeur Christine BERTHIN (Paris Ouest Nanterre La Défense),
Monsieur le Professeur Jean-Marie FOURNIER (Paris 7 Diderot),
Madame le Professeur Isabelle GADOIN (Poitiers),
et Monsieur le Professeur George LETISSIER (Nantes)
d'avoir bien voulu être membres de ce jury.

Mots-clé :

Discours, expérience, Jane Austen, *doxa*, ironie, capital, amour, Neutre, différend

Résumé :

Le discours de la *doxa* est le ciment du lien social. Il favorise la logique de l'identification à un groupe. Un groupe social se reconnaît à son idiome et à ses signifiants-maîtres. Ces signifiants fonctionnent comme signes de reconnaissance. Ces signes sont classifiés selon une échelle de valeurs qui permet de juger les discours en fonction de leur emploi de ces signes. Tous ces signes se résument en réalité à un seul signe, celui de l'argent. Le seul discours susceptible de pouvoir s'opposer à cette logique du capital est le discours amoureux. L'expérience amoureuse est une aspiration à un nouveau discours. Les amants doivent inventer un nouvel idiome leur permettant de fonder un *nous* qui ne soit plus le *nous* du discours social.

L'ironie de l'écriture austenienne attaque cet idéalisme. Discours du capital et discours amoureux ont un même aboutissement, le mariage. Le mariage appartient à une logique économique. Il assure la survie des partenaires d'un contrat. Dans un tel contexte, l'idéal amoureux est incapable de se libérer de la logique du capital. Capital et amour ne forment qu'un seul et même idéal. Dans les romans de Jane Austen, la rencontre amoureuse, entre idéal et désenchantement, est paradoxale et ambivalente.

Le rite social du mariage représente un effort pour traduire l'idiome du capital dans celui de l'amour et vice versa. Or ces deux idiomes ne sont pas traduisibles l'un dans l'autre. L'écriture austenienne témoigne d'un différend. Le Neutre est le fondement de ce témoignage. Si l'écriture des romans de Jane Austen emprunte le langage de la morale, le discours n'est pas moralisateur. L'usage de l'ironie neutralise tout jugement définitif. Le jugement est renvoyé à la responsabilité du lecteur. La lecture des romans de Jane Austen devient une expérience du témoignage d'un différend.

Discourse and Experience in Jane Austen's Novels

Key-words:

Discourse, experience, Jane Austen, *doxa*, irony, capital, love, Neuter, differend

Summary:

The discourse of the *doxa* is what holds society together. This discourse orientates the logic presiding at the identification to a group. A social group can be recognized by its idiom and by its master-signifiers. These signifiers work as signs of recognition. They are classified according to a scale of values, which allows to judge discourses depending on the way those signs are used. There is in fact only one sign that governs their use: money. The only discourse which could stand against the power of the capital is the discourse of love. The experience of love leads to a search for a new type of discourse. Lovers have to invent a new idiom to be able to form a new *we* which will no longer be the *we* of the social discourse.

But this idealism is discredited by the irony of Jane Austen's novels. The discourse of the capital and the discourse of love lead to the same purpose, marriage. Getting married is an economic urge. The survival of the two partners is guaranteed by marriage. In such a context, love as an ideal cannot free itself from the logic of the capital. Capital and love become one identical ideal. In Jane Austen's novels, between idealism and disenchantment, love is represented in a paradoxical and ambivalent way.

Marriage, as a social rite, represents an effort to translate the idiom of the capital into the idiom of love and vice versa. However these idioms cannot be translated into one another. Jane Austen's way of writing bears witness to this differend. The choice of the Neuter is the basis of this possibility. If in Jane Austen's novels, the language of morality is omnipresent, their discourse is not a moralizing one. Irony neutralizes any final judgment. The responsibility to judge is imparted to the reader. Reading Jane Austen's novels becomes the experience of what it means to bear witness to the differend.

SOMMAIRE

SOMMAIRE.....	9
INTRODUCTION	11
PREMIÈRE PARTIE — IRONIE ET DISCOURS SOCIAL.....	19
CHAPITRE 1 : DE LA POLYPHONIE AUX SIGNES.....	23
A. De la nécessité du mariage.....	23
1) Une nécessité d'ordre économique	23
2) La loi du marché	27
B. Posséder et consommer.....	33
C. Remise en question de l'unité du discours social.....	49
CHAPITRE 2 : EN QUÊTE D'UN DISCOURS AMOUREUX.....	57
A. Discours amoureux et fausse monnaie	57
B. Signes et identification	67
C. De la fausse monnaie au différend.....	75
CHAPITRE 3 : CRISE DE L'INTERPRÉTATION	95
A. L'impossible conversation	95
B. Jeux de langage et identification	109
C. Erreurs d'interprétation et désir	123
DEUXIÈME PARTIE — IRONIE ET EXPÉRIENCE AMOUREUSE.....	135
L'IRONIE EN QUESTION	136
CHAPITRE 1 : DES SIGNES DE L'EXPÉRIENCE.....	143
A. Récit et expérience.....	143
B. Des coordonnées de l'expérience	154
C. Finalité didactique des romans de Jane Austen	167
CHAPITRE 2 : DISCOURS ET VÉRITÉ	174
A. Le roman d'apprentissage.....	175
B. Erreur ou illusion ?.....	184
C. L'idéal féminin en question	196
CHAPITRE 3 : QUAND L'ESPRIT VIENT AU DISCOURS.....	217
A. Dialectique ?.....	221
B. Discours de la révélation.....	230
C. De l'existence des mentors	243
TROISIÈME PARTIE — L'ÉCRITURE AUSTENIENNE, UN DÉFI POUR L'INTERPRÉTATION	257
CHAPITRE 1 : SECRET ET IRONIE	258
A. Désir et récit.....	260
B. Du secret.....	269
C. Du référent.....	280
CHAPITRE 2 : IRONIE ET NARRATEURS	292
A. Questions de langage et genres de discours	292
B. Incertitude et ironie.....	305
C. Ironie et absence d'un narrateur.....	316
CHAPITRE 3 : ENTRE NEUTRE ET DIFFÉREND.....	330
A. La question du dénouement.....	333
B. Du Neutre.....	343
C. Ironie et idéal.....	352
CONCLUSION	365
BIBLIOGRAPHIE.....	369
INDEX	379

INTRODUCTION

Pour Michel Foucault, l'invention de la littérature moderne commence à partir du moment où les mots « viennent [...] se refermer sur leur nature de signes ». C'est pourquoi il fait de *Don Quichotte* « la première des œuvres modernes ». Quelque chose est arrivé au langage qui « rompt sa vieille parenté avec les choses, pour entrer dans cette souveraineté solitaire d'où il ne réapparaîtra, en son être abrupt, que devenu littérature »¹.

Giorgio Agamben part de cette rupture marquée par Michel Foucault pour en développer sa propre explication. Il trouve comme Foucault son inspiration dans une histoire de la science, tenue responsable de la naissance du sujet moderne : « Don Quichotte, l'ancien sujet de la connaissance, a été victime de la connaissance, a été victime d'un sortilège : il peut faire l'expérience, mais sans l'avoir jamais. » Quant à Sancho Pança, « l'ancien sujet de l'expérience, [il] ne peut qu'avoir l'expérience sans jamais la faire »². Michel Foucault et Giorgio Agamben en arrivent par conséquent au même diagnostic, le lien entre discours et expérience est rompu. Il appartient, ainsi que l'écrit Michel Foucault, à la « littérature ». De même Giorgio Agamben montre le lien essentiel entre expérience et récit. C'est pourquoi la littérature est le champ privilégié d'une interrogation portant sur discours et expérience.

Le régime discursif littéraire se distingue des autres discours par sa volonté d'échapper au processus décrit par Michel Foucault dans *L'Ordre du discours*, selon lequel, « dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité »³. Au contraire, la littérature donne à entendre cette matérialité du discours et constitue en ce sens une expérience du discours inédite. L'ironie austénienne en est l'une des manifestations, inventant une écriture à même de déjouer cet ordre du discours.

Chez Jane Austen, le discours en question, n'est pas épistémologique, philosophique, spéculatif, ou autre, il est social. Il est celui que Jacques Lacan appelle « l'usage *courcourant* du langage »⁴. À travers le prisme de leur ironie, les textes de Jane Austen transmettent aux lecteurs une expérience de ce discours social. Le jeu de mots de Lacan est une variation sur les termes « discours courant » se transformant en « *disque-ourcourant* »⁵, pour devenir le discours « *courcourant* » d'une époque. Ce jeu de mots en dit assez sur le côté ritournelle du discours social, construit autour de lieux communs et autres clichés. Ce discours est « ce par quoi, par l'effet pur et simple du langage, se précipite un lien social »⁶.

¹ Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, 60

² Agamben, Giorgio, *Enfance et histoire*, 44

³ Foucault, Michel, *L'Ordre du discours*, 10-11

⁴ Lacan, Jacques, *Le Séminaire, livre XX, Encore*, 47 (Tous les italiques de ce mémoire sont ceux des auteurs cités.)

⁵ *Ibid.*, 44

⁶ Lacan, Jacques, *Le Séminaire, Livre XIX, ... ou pire*, 152

Ce discours n'est d'ailleurs pas un, il se divise et met en évidence, selon les termes de Mikhaïl Bakhtine : « un plurilinguisme [...] multiforme et profond, tant dans le langage littéraire lui-même qu'en dehors de lui »⁷. Ce plurilinguisme doit être, pour Mikhaïl Bakhtine, le point de départ de toute analyse littéraire du genre romanesque. Le roman représente « [l]es voix sociales et historiques qui peuplent le langage (tous ses mots, toutes ses formes) »⁸. Le roman enregistre les variations du discours social, son plurilinguisme, sa polyphonie, c'est donc « le dialogue social [qui] résonne dans le discours [romanesque] »⁹. En ce sens, la polyphonie est tout d'abord le produit des différentes voix en présence, celles des personnages issus de différents milieux, de différentes familles. Ces discours semblent dans un premier temps figés, chacun établi dans son domaine, mais leur confrontation aboutit aux situations dialogiques les plus cocasses, construisant ainsi l'expérience du lecteur. Cette expérience de la polyphonie qui est l'objet du récit, fait retour sur les discours au sein du récit et en révèle les failles.

Par conséquent, polyphonie et subversion sont indissociables. Cependant, la polyphonie des romans austeniens ne doit pas seulement être comprise comme une façon pour l'écriture de refléter les idiomes variés d'un temps et d'un lieu. L'ironie complique en effet cette représentation. La polyphonie n'est pas seulement celle appelée par la figure traditionnelle du personnage, d'autant qu'il arrive parfois que les personnages les plus éloignés parlent d'une même voix, à la grande surprise du lecteur.

L'ironie produit des effets de lecture surprenants du côté des critiques de la littérature austenienne. Pour l'un, l'éthique austenienne est aristotélicienne et chrétienne : « For her fictional characters, virtue (or its absence) is demonstrated through their Aristotelian or Christian moral deliberations and judgement (or lack thereof) »¹⁰. Alors que pour un autre, elle est « Aristotelian in type », mais en revanche : « secular as opposed to religious »¹¹.

Michel Foucault parle de Don Quichotte comme d'un signe. Le discours est un monde de signes, et un discours peut lui-même être un signe parmi d'autres signes. *Don Quichotte*, le roman est signe d'une nouvelle littérature. Don Quichotte, lui, « [l]ong graphisme maigre comme une lettre [...] est de l'écriture errant dans le monde parmi la ressemblance des choses »¹².

Placée sous le régime de l'ironie, l'écriture austenienne se laisse difficilement réduire à un signe. Chacun y va de son refrain et les interprétations s'opposent parfois terme à terme. À

⁷ Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, 117

⁸ *Ibid.*, 121

⁹ *Ibid.*, 120

¹⁰ Emsley, Sarah, *Jane Austen's Philosophy of the Virtues*, 18

¹¹ Ryle, Gilbert, « Jane Austen and the Moralists », in *Critical Essays on Jane Austen*, 117

¹² Foucault, Michel, *Les Mots et les Choses*, 60

tel point qu'Alistair M. Duckworth en a fait le thème de l'un de ses travaux sur Jane Austen, dans un article intitulé : « Jane Austen and the Conflict of Interpretations ».

Le problème, selon Alistair M. Duckworth, trouve sa source dans la substantialisation de différentes entités : personnages, narrateur ou auteur. Narrateur et auteur sont d'ailleurs souvent interchangeables dans la critique austenienne. Tel critique préfère le premier concept, tel autre préfère le second. Ils sont présumés a priori et il faut retrouver le discours vrai du narrateur ou de l'auteur. Un tel discours est supposé devoir être établi à partir d'une lecture argumentée des romans de Jane Austen. Le point de départ de la lecture des textes austeniens doit-il vraiment être la personnification d'un narrateur ou d'un auteur ?

Du point de vue des personnages, aucune équivalence absolue ne lie un personnage à un discours. Roland Barthes définit d'ailleurs le personnage comme « un produit combinatoire », qui advient lorsque « des sèmes identiques traversent à plusieurs reprises le même Nom propre et semblent s'y fixer »¹³. Un des exemples les plus flagrants est sans aucun doute la remarque de Lydia Bennet concernant Miss King — « I will answer for it he never cared three straws about her. Who *could* about such a nasty little freckled thing? »¹⁴ — et à laquelle Elizabeth Bennet se rallie silencieusement — « Elizabeth was shocked to think that, however incapable of such coarseness of *expression* herself, the coarseness of the *sentiment* was little other than her own breast had formerly harboured and fancied liberal! » (*PP*, 220)

Lydia et Elizabeth que rien ne semblent réunir sont traversées par un même discours. Les régimes de phrases, selon la définition qu'en donne Jean-François Lyotard dans *Le Différend*, priment sur les entités substantielles que peuvent être par exemple le narrateur, l'auteur ou les personnages. La phrase est pour Jean-François Lyotard l'unité primordiale de l'étude du discours. Chez Lyotard, il y a de la phrase. Les régimes de phrases sont définis par leurs règles, mais l'extension des régimes de phrase reste ouverte. Le discours est-il énoncé par un énonciateur ou l'énonciateur n'est-il pas plutôt énoncé par son discours ?

Les difficultés de lecture proviennent en outre du fait que le discours austenien est de part en part ironique. Dans le contexte de l'ironie, même ce qui à première vue semble ne pas être ironique ne peut qu'être sujet à caution. En outre, arrêter l'interprétation de l'ironie, ainsi que le rappelle Wayne C. Booth revient toujours ultimement à faire appel à l'idée que le lecteur se fait de l'auteur — « our conception of the author ». Le conflit des interprétations provient donc de la volonté de faire de la figure de Jane Austen une figure identificatoire, de laquelle il serait impossible d'affirmer telle ou telle chose, car cela ne correspondrait pas à la représentation que se fait d'elle le critique. Cependant, si parfois, il est possible de se référer à

¹³ Barthes, Roland, *S/Z*, 74

¹⁴ Austen, Jane, *Pride and Prejudice*, 220 (Tous les textes de Jane Austen consultés suivent l'édition de R. Chapman.)

ses échanges épistolaires, pour confirmer ou infirmer l'interprétation d'un passage de son œuvre, il est évident que comme dans le cas de Voltaire donné par Wayne C. Booth : « we cannot finally settle our critical problems by calling [Jane Austen] on the telephone and asking [her] what [she] intended with [her] sentence »¹⁵.

Mais même si cela était possible, il n'est pas sûr que cela aurait le moindre sens. Personne ne peut être assigné à un discours permanent et figé. Le temps passe et avec lui les discours évoluent. Le texte, lui, parfois, reste. Les interprétations changent. Wayne C. Booth donne justement un exemple qui va dans ce sens, celui du poème de T. S. Eliot, « The Hippopotamus ». En effet, ce poème est ironique et son ironie vise l'Église. Or, T. S. Eliot s'est plus tard converti au catholicisme anglais. Cependant, Wayne C. Booth remarque avec pertinence que cela ne change rien à la lecture du poème et de son ironie, car : « [t]here is simply nothing in the poem or any of its contexts at the time of its construction to lead us to discount its ironies against the "true church" »¹⁶. Un texte se passe de son auteur. S'intéresser à la vie de son auteur pour l'interpréter est une erreur, ainsi que le soutenait Marcel Proust dans son *Contre Sainte-Beuve*, puisque tout simplement, l'auteur n'est pas le texte et le texte n'est pas l'auteur. L'auteur est au final lui aussi lecteur de son propre texte.

Il est préférable de s'interroger sur les effets du texte et la fécondité de cette indétermination du sens, plutôt que de s'efforcer de le mettre en ordre. Il est vrai que l'ironie fait perdre le nord. On ne sait plus à quel saint se vouer, d'autant plus qu'ainsi que le rappelle Wayne C. Booth en introduction de son travail sur l'ironie : « There is no agreement among critics about what irony is »¹⁷. Que disent les textes de Jane Austen ? Tout et son contraire ? À l'évidence, non. Si les textes de Jane Austen correspondent à un discours, c'est d'abord et avant tout en tant que ces textes sont la représentation d'une pluralité de discours traversé par une ironie dont la spécificité devra être définie. Qu'advient-il aux régimes de phrases dans les romans de Jane Austen ?

Pour échapper au substantialisme évoqué plus haut, Alistair M. Duckworth établit deux positions erronées par rapport à la question de l'interprétation : « a legitimist search for the recovery of meaning and a skeptical acceptance of the view that all interpretations are more or less concealed political interventions ». Il propose ensuite une manière de dépasser cette alternative insatisfaisante entre légitimistes et relativistes : « future Austen studies may wish to concern themselves, not with further "reading" of Jane Austen's novels (six chapters of explication preceded by a brief introduction providing a hypothesis), but with the question of

¹⁵ Booth, Wayne C., *A Rhetoric of Irony*, 11

¹⁶ *Ibid.*, 94

¹⁷ *Ibid.*, ix

what “reading Jane Austen” signifies and entails »¹⁸. Ce travail s’efforce de suivre cette proposition. Par quel biais l’écriture austenienne déjoue-t-elle à chaque fois le dernier mot de ceux qui cherchent à l’assigner à une signification donnée ? Qu’est-ce qui empêche cette écriture de devenir signe déterminé et quels sont les effets produits par cette indétermination ?

Le point de départ de ce questionnement est le traitement réservé au discours social. Dans la première partie, nous verrons que ce discours social a pour fondement les relations entre les hommes et les femmes, d’où l’importance du caractère indissociable de la question du mariage et de l’argent. Le noyau de ce discours social est celui de la *doxa*. La *doxa* oblige. Elle définit les lois de l’alliance et les termes de la réussite sociale. Elle s’impose et ce par-delà la polyphonie. Les différentes classes sociales ont toutes leur langage propre. La *doxa*, elle, est reconnue par tous. La *doxa* propose un discours sur l’amour, qui n’est pas pour autant un discours de l’amour. La question de savoir si amour il y a reste entière et si même un discours de l’amour est possible. L’amour loin d’être le secret du lien social est exclu par un tel lien, dont les fondements réels sont économiques et utilitaires.

Dans la deuxième partie, nous nous interrogerons par conséquent sur les caractéristiques du discours amoureux dans les romans de Jane Austen. La question centrale est celle de savoir quel est le sujet de son énonciation. Un nouveau problème émerge alors puisque l’amour intime, singulier, se retranche derrière une stratégie résumée par les critiques de la littérature austenienne par le terme de : réticence. Aménager les termes employés par Giorgio Agamben pour parler de l’expérience permettra de mettre en évidence les positions en présence, qui demandent à être précisées. La grande majorité des personnages en présence dans les romans de Jane Austen ont l’expérience de l’amour, qu’ils évoquent de manière lancinante sans en avoir fait réellement l’expérience. Ils ne sont pas amoureux. Quant à ceux qui font l’expérience de l’amour, qui sont amoureux, cette expérience-là, ils ne l’ont pas. Ils se montrent réticents dès qu’il s’agit d’en parler.

Les textes austeniens ne se lassent pas d’interroger cette réticence qui n’est peut-être que le signe d’un mythe, d’une expérience en réalité impossible. L’expérience des romans austeniens serait-elle en ce sens expérience de l’impossible et, dans ce cas, de quel impossible s’agit-il ? Cette question sera l’objet de la troisième partie. Une hypothèse serait que cet impossible tient à l’expérience de Jane Austen, marquée par sa pudeur et son ignorance de l’amour. Une jeune femme de l’époque ne parle pas de ces choses-là et de toute façon, Jane Austen ne peut pas en parler parce qu’elle a toujours eu le souci de ne parler que de ce qu’elle

¹⁸ Duckworth, Alistair M., « Jane Austen and the Conflict of Interpretations », in *Jane Austen, New Perspectives, Women and Literature*, 48

connaissait. Ou bien cet impossible serait-il au contraire la révélation d'un savoir réel des textes austeniens et dans ce cas de quel savoir s'agit-il ?

**Première partie —
Ironie et discours
social**

Le discours dont est tissé le lien social, discours social donc, est comparé par Jacques Lacan à un disque qui tourne. Cette image permet de rendre compte du fait qu'un tel discours est, à un moment donné de l'histoire, en vogue et se répète inlassablement, jusqu'à prendre au piège la parole des locuteurs. Tout le monde semble parler d'une même voix. Il s'agit d'une idéologie. Certaines idéologies sont dominantes, d'autres naissent en opposition à l'idéologie dominante. Toutefois, partir en quête de l'idéologie et des mythes derrière le discours social est un travail à part entière, dont Roland Barthes donne l'exemple dans *Mythologies*. Pour Roland Barthes, « le mythe est un système de communication, c'est un message »¹⁹.

En effet, le discours social transforme la communication en un vaste champ d'échange de signes. Les signes émis sur la scène sociale circulent alors en tant que signes sociaux. Ces signes sont avant tout des mots, « signe[s] linguistique[s] »²⁰ — selon la définition qu'en donne Ferdinand de Saussure — auxquels s'accroche l'idéologie d'une époque. Parmi ces signes qui circulent dans les romans écrits par Jane Austen, certains prennent une valeur particulière, notamment les mots suivants : beauté, rang et fortune. Au sein du discours social, la signification de ces mots fait signe. Cette signification est acquise par la façon dont le discours social fige leur signifié. De ce système de valeurs naît un système de relations entre les individus, dessinant, dans les romans austeniens, une mythologie du mariage.

L'usage des signes est réglementé par des règles précises, celles de leur contexte. La possession de la beauté n'est avérée que si ce mot est associé à d'autres mots qui en valident l'authenticité. Cette authenticité est garantie par le discours qui soutient la description d'un visage ou d'un corps. Elle est fondée sur les traits constitutifs d'une telle description. De même, le rang social fait signe vers une valeur primordiale. Le réseau qui le garantit est un réseau de relations, le cercle des fréquentations légitimes ou illégitimes. Certaines relations sont bonnes à entretenir, d'autres non. Quant à l'argent, il est le signe suprême qui détermine tout, au sens de ce « dicton grec », cité par Theodor Adorno dans sa *Dialectique négative*, selon lequel « l'argent, c'est l'homme »²¹.

L'argent est un signe particulier à nul autre pareil qui « “représente” tout : c'est un équivalent, une monnaie, une représentation ». Pour Roland Barthes, l'argent n'a pas toujours été un signe. Il a d'abord été un indice. Alors, « il livrait sûrement un fait, une cause, une nature »²². La différence fondamentale tient à ce que « l'indice a une origine, le signe n'en a pas ». La conséquence en est un processus « illimité » puisque « dans le signe, qui fonde un ordre de la représentation (et non plus de la détermination, de la création, comme l'indice), les

¹⁹ Barthes, Roland, *Mythologies*, 193

²⁰ de Saussure, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, 98

²¹ Adorno, Theodor W., *Dialectique Négative*, 44

²² Barthes, Roland, *S/Z*, 46

deux parties s'échangent, signifié et signifiant tournent dans un procès sans fin : ce qui s'est acheté peut de nouveau se vendre, le signifié peut devenir signifiant, et ainsi de suite ». L'argent vient perturber la relation entre signifiant et signifié, en tant que « le signe bourgeois », l'argent, se révèle être « un trouble métonymique »²³.

L'argent devient en ce sens la mesure ultime de la signification, puisque l'argent détermine le rapport entre signifiant et signifié. Cependant ce rapport est toujours changeant. Les romans austeniens illustrent ces deux dimensions du discours social : déterminé dans sa signification par l'argent et rendu instable par une telle mesure. Ce trouble métonymique définit à un moment précis un système de valeurs, celui de la *doxa*, système à partir duquel la signification des mots fait signe. Ce système organise la relation entre signifiant et signifié, il la fige, donnant à un signifiant, un signifié validé, par opposition à d'autres qui pourraient se proposer. L'usage du langage en est ainsi codifié. Or, c'est précisément ce réseau et cette validation ou invalidation des signes linguistiques que la polyphonie austenienne travaille, contre une langue fasciste définie en ces termes par Roland Barthes : « la langue, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire ni progressiste ; elle est tout simplement : fasciste ; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire »²⁴.

Cette phrase est étudiée par Hélène Merlin-Kajman dans le numéro 3 de *Philosophie Magazine* comme exemple d'une phrase choc. Elle situe cette phrase dans son contexte historique afin d'en préciser la portée. Roland Barthes n'hésite pas pour rivaliser avec le contenu d'une autre célèbre introduction au Collège de France, celle de Michel Foucault, à employer une phrase fabriquée pour provoquer. Par ailleurs, à ce moment de son parcours intellectuel, Roland Barthes conçoit son propre travail sémiologique comme une impasse et ne voit pas d'autre issue dans sa lutte contre l'idéologie que de dénoncer la langue elle-même. Hélène Merlin-Kajman conclut son analyse en montrant toutefois qu'il ne s'agit là que d'un moment dans la pensée de Roland Barthes :

En 1980, juste avant sa mort, Roland Barthes se détourne de l'"arrogance" de la modernité, nouvelle norme idéologique dans laquelle il lit un danger. Finalement, la langue — classique — ne lui paraît plus fasciste, mais "essentielle". La formule provocatrice de 1977 n'était ainsi qu'une étape, dans un cheminement qui l'a conduit à reconnaître mélancoliquement la finitude du sujet et les failles du langage, le plaisir et la jouissance des textes.²⁵

Sans prendre la phrase de Roland Barthes au pied de la lettre, il faut néanmoins en retenir la question du rapport à la langue et de la part d'aliénation qu'elle peut produire. En

²³ *Ibid.*, 47

²⁴ Barthes, Roland, *Leçon*, 14

²⁵ Merlin-Kajman, Hélène, « Phrase-choc », in *Philosophie Magazine* n°3

effet, si aliénation il y a, celle-ci n'est pas un effet de la lutte des classes. La lutte des classes elle-même est un produit de l'usage du langage. Roland Barthes lui-même, rappelle Hélène Merlin-Kajman, l'a montré à partir de l'exemple de l'affaire, Dominici. Dans cette affaire un paysan de Haute-Provence est accusé du meurtre de trois touristes anglais. Son absence de maîtrise de la langue classique fait de lui une proie facile pour des magistrats, sophistes virtuoses de la langue.

Le discours social est ainsi le premier maître et les maîtres sont ceux qui s'efforcent de le suivre à tout prix, ou comme le dit Jacques Lacan : « il n'y a pas de maître, il y a le signifiant-maître, et que le maître suit comme il peut »²⁶. L'aliénation est donc un effet de discours. Elle est contenue dans l'idée qu'il faudrait énoncer un certain discours plutôt qu'un autre. Comment la polyphonie créée par l'ironie dans les romans de Jane Austen se joue-t-elle des règles d'interprétation des signes, déjà largement perturbées par l'introduction du signe fou qu'est l'argent — « les signes (monétaires, sexuels) sont fous »²⁷ —, pour parvenir à en offrir une interprétation non programmée par l'espace du discours social ?

²⁶ Lacan, Jacques, *Je parle aux murs*, 71

²⁷ Barthes, Roland, *S/Z*, 50

Chapitre 1 :

De la polyphonie aux signes

A. De la nécessité du mariage

1) Une nécessité d'ordre économique

Dans *Mansfield Park*, Massimiliano Morini attribue au narrateur dans cet incipit : « the dissection of marriage [...] not through direct description and definition, but by the subtle insertion of modal expressions or other stylistic markers ». L'effet produit est une représentation du mariage : « as a hunting campaign »²⁸, ce qui n'est pas pour surprendre, et ce en raison de la présence d'expressions telles que : « had the good luck to captivate », « to be benefited by her elevation », « found herself obliged to be attached », « career »²⁹. Le mariage relève d'enjeux économiques, seule carrière à laquelle une femme puisse prétendre. De ce point de vue, si la femme en tire parfois un bénéfice (« benefited »), ce n'est pas toujours le cas. Il faut parfois se soumettre (« obliged ») à une alliance dont la valeur est décevante. Réussite et échec sont sans rapport aucun avec la question de l'amour. Les richesses matérielles du mari sont l'aune à partir de laquelle se mesure réussite ou échec.

²⁸ Morini, Massimiliano, *Jane Austen's Narrative Techniques*, 68

²⁹ Austen, Jane, *Mansfield Park*, 3

Massimiliano Morini conclut par conséquent son analyse de ce premier chapitre sur l'idée suivante : « Once all these euphemistic expressions are decoded, very few doubts remain about the motives of the 'reconciliation' and the quality of the 'peace' of which Fanny's arrival at Mansfield Park is a sort of tangible symbol »³⁰. Cette réconciliation ne symbolise rien de plus qu'un calcul. La bonne conscience, elle aussi, s'achète. Faut-il là pour autant parler d'un narrateur ? Ne s'agit-il pas plutôt de « l'usage *courcourant* du langage »³¹ à l'époque où Jane Austen écrivait ? Cet usage est celui de tous et de personne, et il n'y a aucun intérêt à l'attribuer à un narrateur. La question de savoir qui parle doit pour l'instant rester en suspens, dans la mesure où aucune figure narrative n'est personnalisée ici, ni ne prend en compte le récit, contrairement à ce qui se passe dans d'autres textes de l'époque, comme par exemple dans *Tom Jones* de Henry Fielding. Cependant, le travail de l'écriture permet de s'attarder sur les termes et d'entendre ce qu'ils impliquent, à savoir un discours social pour lequel la mythologie du mariage repose sur l'idée d'une conquête, non au sens amoureux, mais au sens économique. Le mariage est un vecteur de réussite économique et l'amour n'a rien à voir avec la question du mariage.

C'est pourquoi dans les romans de Jane Austen, se marier est une préoccupation majeure. Il faut assurer la meilleure situation financière possible et pour cela évaluer la fortune des deux partis en présence. Cette nécessité s'inscrit comme une loi, émanant de la logique de la *doxa* étudiée par Anne Cauquelin dans son livre, *L'Art du lieu commun*. En effet, l'énoncé doxique est sans discussion possible. Anne Cauquelin part des énoncés du type : il faut « commencer par le commencement », où la parole s'impose de façon irrévocable, pour décrire ce phénomène. Il est impossible, dans ce genre de situations, de « faire appel à aucune donnée pour évaluer le degré de crédibilité attaché à ce qui [est] édicté », dans la mesure où « [a]ucun principe ne [vient] en assurer la légitimité ». Un tel discours est « *Index sui* » et « se désign[e] comme sa propre loi ».³² Selon l'analyse d'Anne Cauquelin, un tel impératif n'est pas sans raison. Il n'est pas le produit de l'absurde, mais d'une pensée : « sorte d'intermédiaire (*métaxu*) entre l'animalité muette faite d'une lourde matière terreuse et l'humanité toute brillante de la spiritualité du discours savant »³³. C'est la pensée du sens commun. Cette pensée est celle de l'expérience quotidienne et elle a notamment pour principe, celui de mettre de l'ordre.

Pour Claude Lévi-Strauss, le mariage est un facteur organisateur de la société. Il découle de la prohibition de l'inceste dont le but premier est de favoriser l'exogamie. Ainsi,

³⁰ Morini, Massimiliano, *op. cit.*, 74

³¹ Lacan, Jacques, *Encore*, 47

³² Cauquelin, Anne, *L'Art du lieu commun*, 108

³³ *Ibid.*, 78

« le phénomène qui résulte de la prohibition de l'inceste » est le suivant : « à partir du moment où je m'interdis l'usage d'une femme ; qui devient ainsi disponible pour un autre homme, il y a, quelque part, un homme qui renonce à une femme qui devient, de ce fait, disponible pour moi ». L'échange est la valeur fondamentale entretenue par le mariage exogame : « Le contenu de la prohibition n'est pas épuisé dans le fait de la prohibition ; celle-ci n'est instaurée que pour garantir et fonder, directement ou indirectement, immédiatement ou médiatement, un échange. »³⁴ Les femmes ne sont là qu'un produit parmi d'autres susceptibles d'être échangés : « la femme elle-même n'est autre qu'un des cadeaux, le suprême cadeau, parmi ceux qui peuvent s'obtenir seulement sous la forme de dons réciproques »³⁵. La fonction du mariage est économique. À l'époque de Jane Austen, ce type de mariages commence à être remis en question. Cependant, le discours social est encore empreint de cette dimension de l'échange et la *doxa* commande la définition de la valeur d'échange. La valeur d'échange est assurée par la mesure que sont les trois signes linguistiques : beauté, rang et argent.

Le fondement doxique de la nécessité du mariage sert par conséquent le sens commun, mais il faut alors parler d'un sens commun du capital, c'est-à-dire un sens commun qui sert la logique économique du capital. Il est vrai que le contexte économique de l'époque de Jane Austen est un contexte difficile. Edward Copeland considère même que cette situation explique l'intérêt porté par les auteurs féminins de l'époque à la question financière : « Economic inflation forced the issue. »³⁶ En outre, « Austen herself had no personal income at all ». Jane Austen était, pour cette raison, plus à même de subir cette pression économique qui, à la fin du dix-huitième siècle, s'est accentuée en raison d'une inflation galopante. Edward Copeland souligne que, dans un tel contexte, les femmes étaient dans une situation particulièrement précaires³⁷. Les femmes ne pouvaient pas gagner leur vie et elles ne pouvaient pas, en général, hériter des biens fonciers. Samuel L. Macey rappelle à cet égard que les héroïnes de Jane Austen, à l'exception d'Emma, « are of good birth, but limited fortune »³⁸.

À la fin du dix-huitième siècle, en Angleterre, lorsque les femmes héritaient d'une fortune, sa gestion n'était pas entre leurs mains, mais entre celles d'un administrateur : « control of it would not be in her hands, but placed in the custody of male trustees »³⁹. Comme le rappelle Edward Copeland, le cas de Cecilia Beverley, héroïne de Fanny Burney,

³⁴ Lévi-Strauss, Claude, *Les Structures élémentaires de la parenté*, 60

³⁵ *Ibid.*, 76

³⁶ Copeland, Edward, *Women Writing About Money*, 15

³⁷ *Ibid.*, 18

³⁸ Macey, Samuel L., *Money and the Novel*, 158

³⁹ *Ibid.*, 17

illustre ce problème. La dépendance de Cecilia est aggravée par l'incapacité des tuteurs à qui son oncle l'a confiée, de jouer ce rôle avec intelligence. Leur manière de s'occuper de ses intérêts la dessert.

Dans l'œuvre de Jane Austen, Mrs. Smith, amie d'Anne Elliot, l'héroïne de *Persuasion*, est dans une situation difficile parce que sa fortune est tombée entre les mains d'un imposteur : « Mrs Smith falls victim to the indolence of Mr. Elliot, the executor of her late husband's will, who refuses to pursue her rights to an income from her West Indian property. »⁴⁰ Mrs. Smith, tout comme Miss Bates, dans *Emma*, est « unfit to meet any extraordinary expense »⁴¹.

L'indépendance des femmes est impossible parce qu'elles ne peuvent pas gagner leur vie, ni être considérées responsables de leur propre héritage. Le travail de gouvernante, seule possibilité pour les jeunes filles de bonne famille de l'époque, est considérée comme un esclavage, ce qui explique les réticences de Jane Fairfax (*Emma*) à occuper une telle place. Ce problème ne semble pas s'être posé uniquement pour les femmes. Fanny Burney choisit un personnage masculin pour l'illustrer. Dans *Cecilia*, Mr. Belfield, jeune homme brillant, mais sans fortune, préfère l'armée à l'emploi de précepteur. Gouvernantes et précepteurs n'étaient pas mieux considérés que des domestiques.

Lorsque Virginia Woolf écrit au début du vingtième siècle *A Room Of One's Own*, elle est amenée à réfléchir sur les conséquences de ces déterminations matérielles sur la production littéraire féminine à travers les âges. Elle en tire une conclusion arrêtée, à partir d'une analyse de la condition passée des femmes, proche de celles menées par Claude Lévi-Strauss ou Edward Copeland.

Exclues du droit à la propriété, étant elles-mêmes considérées comme une propriété parmi d'autres, les femmes ont été écartées de toute forme d'épanouissement intellectuel : « Women have had less intellectual freedom than the sons of Athenian slaves. » Or, pour Virginia Woolf : « Intellectual freedom depends upon material things. »⁴² Prenant l'exemple de *Pride and Prejudice*, elle considère que si Jane Austen a pu écrire de bons romans, malgré sa situation difficile, pauvre et sans « a room of [her] own », il s'agit là d'un miracle (« chief miracle »⁴³). N'aurait-elle pas mieux écrit si elle avait eu son indépendance financière, son indépendance tout court : « would *Pride and Prejudice* have been a better novel if Jane Austen had not thought it necessary to hide her manuscript from visitors? »⁴⁴

⁴⁰ Copeland, Edward, *op. cit.*, 18

⁴¹ Austen, Jane, *Persuasion*, 154

⁴² Woolf, Virginia, *A Room Of One's Own*, 93

⁴³ *Ibid.*, 58

⁴⁴ *Ibid.*, 57

Mais cette question a-t-elle un sens ? Dans un autre contexte, Jane Austen n'aurait sans doute pas écrit les romans qu'elle a écrits, peut-être n'aurait-elle pas même écrit. À l'époque de Jane Austen, le mariage est la seule issue pour les femmes. Les textes de Jane Austen témoignent des contraintes et des lieux communs produits par cet état de fait au sein de l'espace social, sur le plan tant symbolique que matériel. La question économique est donc omniprésente et elle se pose en relation avec celle du mariage, parce que le mariage est pour les femmes le seul modèle de promotion sociale disponible.

Ainsi, comme l'écrit Ellen Moers dans *Literary Women*, la question du mariage est indissociable de celle de l'argent : « Marriage makes money a serious business in Austen's fiction; her seriousness about money makes marriages important, as in fact it was in the England of her day. »⁴⁵ L'importance des intrigues autour du mariage et du discours véhiculé par le mariage est légitime dans le contexte de l'époque. La préoccupation est de taille. Ellen Moers fait ainsi de ce choix thématique, l'emblème du réalisme austenien : « What I am suggesting is that Austen's realism in the matter of money was in her case an essentially female phenomenon, the result of her deep concern with the quality of woman's life in marriage. »⁴⁶

Par conséquent, l'incipit de *Mansfield Park*, ainsi que l'ensemble des autres références au mariage dans les romans de Jane Austen sont le reflet du discours social de l'époque, la question étant toujours de savoir s'il s'agit ou non d'un *Beau Mariage*⁴⁷. Or cette question ne se pose essentiellement qu'en termes économiques. L'espace des rencontres sociales, que ce soit celui des bals ou des visites chez les voisins fonctionne selon le principe du marché, se conformant à la loi de l'offre et de la demande. La demande favorise celles et ceux qui possèdent fortune, rang et la beauté.

2) La loi du marché

L'incipit célèbre de *Pride and Prejudice*, dont Elizabeth Bennet est l'héroïne, met l'accent sur ce caractère inconciliable du mariage et de l'amour, en décrivant les relations entre hommes et femmes sous la forme d'un achat : « It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife. » (*PP*, 3) Les

⁴⁵ Moers, Ellen, *Literary Women*, 67

⁴⁶ *Ibid.*, 71

⁴⁷ Rohmer, Éric, *Le beau mariage*, 1982

termes « in possession of » et « in want of » laissent entendre qu'une obligation vide vient s'imposer de façon mécanique et de l'extérieur sur le possesseur. Il doit faire usage de cette fortune et se procurer une femme, acheter une femme. Le besoin d'acheter naît de la possibilité même de l'achat. La nécessité du mariage précède en ce sens la rencontre amoureuse, ce qui explique pourquoi l'amour ne peut pas être pris en considération.

Le mariage est un devoir de consommation, d'abord en termes d'achat, puis sans doute en termes sexuels. Il relève du même type de loi vide appartenant à la *doxa*, telle que : il faut « commencer par le commencement »⁴⁸. Il s'agit d'une vérité que tout un chacun doit reconnaître. L'intérêt pour le mariage est mis en scène sous un jour qui le rend en ce sens démesuré, en effet, « calling the latter half of the sentence a universal truth is obviously a massive exaggeration which attributes an improper magnitude to a rather trivial subject ». Theresa Weisensee considère aussi que l'ironie de l'incipit évoqué repose sur l'implicite des mœurs de l'époque. La phrase laisse supposer que les hommes sont en quête d'une femme, alors que « in the late 18th century, women were much more dependent on their husbands than vice versa. [...] Thus it was usually the woman who was in want of a husband with a good fortune. »⁴⁹

Dorothy Van Ghent qui partage cette analyse, en déduit que cette phrase doit être interprétée comme signifiant le contraire de ce qu'elle exprime : « What we read in it is its opposite—a single woman must be in want of a man with a good fortune »⁵⁰. Elle interprète l'ironie selon sa définition traditionnelle, c'est-à-dire comme signifiant le contraire de la signification littérale. Cependant, il ne s'agit pas tout à fait du contraire exact puisque le texte ne dit pas : « a single man must be in want of a woman with a good fortune ». La polyphonie de l'ironie est plus complexe et mérite d'être précisée. Dans les romans de Jane Austen, il est à la fois vrai que « a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife » ou que « a single woman in possession of a good fortune, must be in want of a husband ». Les exemples sont plus rares, mais ils existent, par exemple Miss King (*Pride and Prejudice*), Miss Grey (*Sense and Sensibility*) ou encore Elizabeth Elliot (*Persuasion*) et surtout Emma Woodhouse, héroïne austenienne (*Emma*). Enfin, les filles de Sir Bertram ne sont pas dans le besoin (*Mansfield Park*). À l'exception d'Emma, ce sont donc plutôt des personnages secondaires.

Toutefois, Dorothy Van Ghent souligne à juste titre que l'entrée en matière de *Pride and Prejudice* est un élément décisif pour comprendre la portée de l'ironie austenienne en ce qui concerne le discours social fondé sur la question du mariage : « at once we are inducted

⁴⁸ Cauquelin, Anne, *op. cit.*, 108

⁴⁹ Weisensee, Theresa, *The Use of Irony in Jane Austen's 'Pride and Prejudice'*, 5

⁵⁰ Van Ghent, Dorothy, *The English Novel. Form and Function*, 100

into the Austen language, the ironical Austen attack, and the energy peculiar to an Austen novel, that arises from the compression between a barbaric subsurface of marital warfare and a surface of polite manners and civilized conventions »⁵¹. L'essentiel est cette façon d'unir à chaque fois ces deux plans : « a barbaric subsurface of marital warfare » et « a surface of polite manners and civilized conventions ». Tel est le secret du discours social dans les romans de Jane Austen. Il veut se faire passer pour un discours de l'amour, au sens d'un génitif objectif et subjectif. Les relations entre hommes et femmes seraient déterminées par l'amour et parler du mariage reviendrait à parler d'amour. Or, l'ironie montre qu'il n'en est rien. Il ne s'agit pas d'un discours de l'amour (génitif subjectif), mais d'un discours du capital, au sens où il est soumis à la logique du capital, celle d'un accroissement illimité de la fortune.

Ce discours du capital s'énonce, dans l'incipit de *Pride and Prejudice*, sous la forme d'une vérité d'ordre universel. Le modal « must » qui, selon l'analyse de Paul Larreya, possède « trois valeurs sémantiques différentes »⁵², est ici employé pour exprimer « une nécessité logique ». Néanmoins l'ironie réside précisément dans le fait que rien ne justifie cette nécessité logique, si ce n'est un état, celui d'être un célibataire fortuné. Toutefois l'homme en question pourrait, à l'évidence, avoir déjà trouvé une femme, ou bien ne pas éprouver une telle nécessité. La nécessité logique objective ne dit rien de la variété des désirs subjectifs. S'il est ici question de la relation entre hommes et femmes, à travers l'institution du mariage, ce n'est donc pas sur fond de la question du désir, mais sur fond d'une nécessité économique.

Le modal défait ainsi ce que l'emphase de « a truth universally acknowledged » (*PP*, 3) tente de suggérer, parce que la nécessité qu'il présuppose ne repose sur aucun argument valide. Par conséquent, l'ironie joue ici son jeu polyphonique et invite à lire la phrase en entendant le « must » selon une autre modalité, celle de « l'obligation »⁵³. Chacun veut s'en convaincre. Il faut par conséquent entendre la valeur du « devoir » dans cette phrase. Il serait du devoir de tout homme de se conformer à cette vérité supposée, désirée par le tissu social désigné ici par le terme : « neighbourhood » (*PP*, 3). Qui est alors à l'origine d'une telle fausse vérité ? Les responsables doivent être celles qui ne songent qu'à se marier, espérant sortir de leur dépendance à l'égard du cercle familial (Charlotte Lucas dans *Pride and Prejudice* par exemple), ou bien les familles, qui pâtissent de cette relation de dépendance.

L'ironie participe en ce sens du phénomène d'hybridation analysé par Bakhtine dans son *Esthétique et théorie du roman*. L'hybridation permet de mettre en scène « un même

⁵¹ *Ibid.*, 100-101

⁵² Larreya, Paul, *Le possible et le nécessaire*, 262

⁵³ *Ibid.*, 263

discours [qui] appartient simultanément à deux langages, deux perspectives, qui s'entrecroisent dans cette structure hybride ; il a par conséquent, deux sens divergents et deux accents »⁵⁴. Dans l'incipit de *Pride and Prejudice*, l'excès d'emphase modalisé par « must be » (*PP*, 3) laisse entendre en creux un autre langage, celui, critique, qui ridiculise le « wishful thinking » ambiant. Le sens de l'ironie de l'incipit est par conséquent d'exprimer le désir de celles qui n'ont pas d'autre choix que de se marier pour s'en sortir. La représentation du mariage en perd toute dimension romantique. L'aspect financier fait de ce commerce, un commerce au sens du marché et non des relations amoureuses.

C'est pourquoi face à la description des motivations de Charlotte Lucas pour se marier — « Miss Lucas [...] accepted him solely from the pure and disinterested desire of an establishment » (*PP*, 122) —, le lecteur a envie de lire : « from the impure and interested desire of an establishment ». Ici, l'ironie dit le contraire de ce qui est écrit. Pour décrire le rôle féminin, Dorothy Van Ghent choisit la métaphore de la chasse : « The tale is that of a man hunt, with the female the pursuer and the male a shy and elusive prey. » Sous des dehors civilisés, le mariage répond aux besoins les plus primaires, quand « [t]he desperation of the hunt is the desperation of economic survival »⁵⁵.

Par conséquent, selon Dorothy Van Ghent ou Theresa Weisensee, la loi du marché marital repose sur des rôles figés attribués aux deux sexes. Les hommes possèdent la fortune et peuvent s'acheter la femme qui leur plaît. Ils ne sont pas dans le besoin, ils sont en quête de plaisir. Les femmes sont dans le besoin et elles obéissent à la loi sauvage des relations entre le chasseur et sa proie. Les hommes sont du côté de la culture, alors que les femmes sont du côté de la nature. L'incarnation parfaite d'une telle figure féminine est Becky Sharp, héroïne dont William Thackeray se délecte à raconter les manigances dans *Vanity Fair*. Les hommes ont le privilège du choix, tandis que les femmes ont celui de la manigance.

En effet, lorsque ce schéma est perturbé, la loi de l'offre et de la demande ne peut plus suivre son cours. Pour hériter, Cecilia Beverley, l'héroïne de Fanny Burney, doit adopter la position d'un homme, elle doit être celle qui transmet le nom, le sien, Beverley. Or, à l'évidence aucun homme ne peut accepter un tel contrat, sans perdre son honneur. Par conséquent, il est impossible d'hériter et d'être une femme. Hériter revient à occuper la position d'un homme. Cecilia doit se défaire de son héritage pour devenir une femme et accéder au mariage, prenant alors le nom de son mari. Par conséquent, les lois de la sexuation sont elles aussi soumises à un discours, ici en l'occurrence celui qui domine, le discours du capital.

⁵⁴ Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, 126

⁵⁵ Van Ghent, Dorothy, *op. cit.*, 101

Ce discours donne aussi au nom sa valeur en tant que « signe linguistique », ⁵⁶ c'est-à-dire, selon la définition qu'en donne Ferdinand de Saussure, comme articulation d'un « signifié » ou « concept » et d'un « signifiant » ou « image acoustique » ⁵⁷. Le nom en tant que signe devient un enjeu majeur dans le roman de Wilkie Collins, *No Name*. Les deux héroïnes, Magdalena et Norah, étant sans nom, se retrouvent sans héritage. Un lien intime existe entre l'héritage et le nom. Le nom porte avec lui une histoire et une tradition. La famille de Jane Austen en est aussi le témoignage, puisque l'un de ses frères, Edward, est obligé de changer de nom pour hériter de la fortune des Knight, qui l'ont adopté : « Edward was [...] obliged, by the terms of old Mr. Knight's will, to give up the name of Austen and become a Knight himself. » ⁵⁸ Autour du nom, se jouent la réglementation de la sexuation et celle de l'héritage, les deux étant intimement liées à l'époque.

Dans les romans de Jane Austen, la question de la sexuation est indépendante de la question biologique. Quand les femmes ont de l'argent, elles prennent la position masculine de l'acheteur et l'homme occupe la position féminine du chasseur, le couple exemplaire de ce point de vue étant celui de Miss Grey et de Willoughby dans *Sense and Sensibility*. En effet, si certaines femmes ont de l'argent, certains hommes n'en ont pas. Les hommes ne sont pas toujours dans une position où il leur est facile d'acquérir la femme qu'ils convoitent. Les fils, s'ils peuvent hériter des biens paternels, n'en sont pas moins pour cela tributaires de leur position dans la fratrie. Les aînés sont privilégiés. Les plus jeunes fils doivent trouver une occupation, à l'instar d'Edmund Bertram (*Mansfield Park*). Cette nécessité d'ordre matériel implique aussi une restriction des choix matrimoniaux.

Par conséquent, les positions masculines et féminines supposées sont en réalité des fonctions économiques, sans relation aucune avec la sexuation en termes biologiques. Hommes et femmes courent les uns après les autres dans un ballet sans fin où les rôles s'échangent et se transforment, en fonction du signe de reconnaissance que constitue l'argent sur la scène sociale. L'ironie austenienne montre ainsi que les rôles figés par le monde ancien, ceux attribués aux hommes et aux femmes, sont perturbés par le signe fou ⁵⁹ de l'argent. Selon que l'on a ou non de l'argent, on peut être tour à tour homme puis femme, femme puis homme ou bien encore l'un et l'autre. La sexuation se décide à partir d'une relation entre deux partenaires économiques. Elle n'est pas, dans les romans de Jane Austen, le produit d'une essence féminine ou masculine. Elle n'est que le résultat d'une situation économique, contingente et instable. Les signifiants « homme » et « femme » jouent le rôle d'un masque.

⁵⁶ de Saussure, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, 98

⁵⁷ *Ibid.*, 99

⁵⁸ Nokes, David, *Jane Austen. A Life*, 395

⁵⁹ Barthes, Roland, *S/Z*, 50

Quel signifié se cache derrière ? Cela dépend du contexte, en particulier économique, et c'est ce que l'ironie dévoile.

B. Posséder et consommer

Le discours du capital est donc dominant. La vérité du mariage est celle de la survie. Le mariage constitue la seule possibilité de survie pour une femme issue d'une famille désargentée. Cette situation décrite rappelle celle du mythe inventé par Jean-Jacques Rousseau dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, celui de l'état de nature dont la sortie, pour le plus grand malheur des hommes, est due à l'instauration de la propriété. Il explique, dans son *Contrat Social*, que la propriété est née d'une situation de besoin, et que si les fruits de la terre étaient restés abondants, aucun contrat social n'aurait été nécessaire. Cette nécessité se précise au moment où les hommes rencontrent des obstacles « qui nuisent à leur conservation dans l'état de nature, l'emportent par leur résistance sur les forces que chaque individu peut employer pour se maintenir dans cet état »⁶⁰.

Le besoin est la source du conflit, de la lutte pour la propriété dont John Locke fera l'un des droits fondamentaux de l'être humain⁶¹. Le mariage est une forme de contrat vers lequel ceux qui sont dans le besoin sont poussés, afin d'assurer une propriété qui sinon leur échapperait. La rivalité entre les femmes, ou entre les hommes, est abordée dans les romans de Jane Austen, du point de vue du mariage comme voie d'accession à la propriété. Les prémisses de la société de consommation commencent à peine à émerger, mais déjà la généralisation du paradigme de la consommation dans les relations humaines fait rage dans les romans de Jane Austen.

La grande nouveauté de la représentation de ce thème par Jane Austen, par rapport aux autres auteurs féminins de son temps, est apportée par le traitement réservé aux femmes et à leur discours. La teneur du discours doxique qui les emprisonne est tout entier contenu dans l'incipit de *Pride and Prejudice*, pour ce qui est de la phrase déjà analysée ainsi que pour ce qui suit. En effet, la scène — « a neighbourhood » — composée de plusieurs familles ressemble à un étau ou à une toile d'araignée prête à se refermer sur sa proie. Avant même d'être conquis, l'homme « single » et « in possession of a good fortune » — tels sont les critères —, est déjà considéré comme « the rightful property of some one or other of their daughters » (*PP*, 3). La lutte promet d'être rude. Comme le souligne Dorothy Van Ghent, le choix du mot « property » pour désigner de façon métaphorique le jeune homme est

⁶⁰ Rousseau, Jean-Jacques, *Du Contrat Social*, 182

⁶¹ Locke, John, *Two Treatises of Government*, 101-121

significatif de deux aspects du discours social⁶². D'une part, la propriété est la base de l'identité sociale et de la hiérarchisation qui en découle. D'autre part, pour une femme, le seul espoir de possession se résume au mariage. Une femme possède un mari et par la valeur de cette possession, elle se donne à elle-même plus ou moins de valeur.

Le cycle est d'ailleurs infini. Mrs. Bennet rappelle en effet que, pour une femme, après avoir conquis un mari, après avoir eu des enfants, il ne reste plus qu'à marier ses filles. C'est pourquoi elle se réjouit de l'arrivée de Mr. Bingley : « What a fine thing for our girl! ». À l'évidence, le mariage pour elle n'est qu'une question d'« establishment » (*PP*, 4). Ce terme signifie alors simplement le fait de s'établir dans la vie. Aujourd'hui, il est même employé tel quel en français pour désigner tout autre chose. « Establishment » est désormais le nom donné à un groupe fermé détenteur du pouvoir, groupe des maîtres, des puissants, ceux qui parlent le discours du pouvoir. Il est à remarquer qu'employé en ce sens, le mot possède en anglais une dimension péjorative, signalée par exemple par l'*Oxford Advanced Learner's Dictionary*. Son emploi, à l'époque de Jane Austen n'est toutefois pas complètement étranger au sens moderne. Pour bien commencer dans la vie, il faut déjà s'efforcer de parler le discours des maîtres.

Pour Mrs. Bennet, cette possibilité — « establishment » — envisagée pour l'une de ses filles est également un bénéfice pour elle, car entre les familles, une compétition féroce fait rage. Mrs. Bennet est d'autant plus pressée que son mari rend visite à Mr. Bingley qu'il s'agit de devancer la famille Lucas. Pour Mrs. Bennet, perdre Mr. Collins est une triple tragédie. Lady Lucas a une fille mariée, les filles de Mrs. Bennet sont toutes célibataires, risquant de finir vieilles filles. Le mari de la fille (Charlotte) de Mrs. Lucas (Mr. Collins) aurait dû revenir à la fille de Mrs. Bennet, du moins si Elizabeth Bennet avait été une bonne fille. Enfin, à la mort de Mr. Bennet, Mrs. Bennet et ses filles seront déshéritées, au profit de Mr. Collins, qui est l'héritier de Longbourn, pour la simple raison qu'il est un homme. Le peu d'affinités entre Mr. Bennet et Mr. Collins ne perturbe en rien le caractère intangible de la loi.

Le mariage est aussi une préoccupation paternelle. C'est pourquoi, dans *Northanger Abbey*, le général Tilney n'a de cesse de trouver pour ses enfants des partenaires dont la fortune puisse satisfaire ses exigences de consommation. Edward Copeland qualifie même le général de « consumer-mad »⁶³, tant il est obsédé par ses possessions matérielles. Il est condamné à parler de ses possessions et à vivre dominé par elles, ainsi que son rapport à l'horloge le montre. Son quotidien est rythmé par cette horloge. Il est prisonnier des objets de consommation dont il s'entoure. Il croit y trouver un sens, alors que chacune de ses

⁶² Copeland, Edward, *op. cit.*, 33

⁶³ Copeland, Edward, *op. cit.*, 92

possessions ne pointe que vers le vide de son existence et son incapacité à témoigner de l'amour à de ses enfants.

Il rappelle en ce sens la figure de Mr. Delvile, l'un des tuteurs de Cecilia Beverley, lorsqu'il fait découvrir sa propriété de « Delvile Castle »⁶⁴ à cette dernière. Son attitude change : « secure in his own castle, he looked around him with a pride of power and of possession which softened while it swelled him. His superiority was undisputed, his will was without controul »⁶⁵. Son château porte son nom, son nom étant tout l'enjeu du roman et il y trouve le seul confort dont il ait besoin, celui de son amour propre. Ses possessions sont un appendice de son être, plus que cela même, elles semblent le définir dans son essence. Son essence est là sous ses yeux et se contente d'être cela, quelques morceaux de matière.

De même, le général Tilney garde les yeux rivés sur Catherine Morland, lorsqu'elle découvre la propriété de Northanger Abbey, son attitude se résumant en ce « triumphant smile of self-satisfaction »⁶⁶ qu'il arbore au moment de la visite du jardin. Le rôle du patriarche n'est plus, dans le contexte des romans austeniens, de sauver le nom ou l'honneur de la famille. Le rôle du patriarche est de veiller à la conservation de la fortune familiale et de son unité. Pour certains, comme pour le général Tilney, avoir un héritier et une héritière dans leur escarcelle suffit à leur bonheur. Le cycle de la possession et de la consommation est ainsi perpétué et avec lui le plus essentiel : « self-satisfaction » (*NA*, 178). Ce terme montre qu'il existe entre la consommation et la jouissance un lien profond. La jouissance ici doit être comprise dans un sens juridique : jouir de ses biens.

Jouir de ses biens au sens juridique relève de la logique de « l'usufruit », celle qui veut dire, selon Jacques Lacan, « qu'on peut jouir de ses moyens, mais qu'il ne faut pas les gaspiller ». L'usufruit introduit à la dimension de l'utile dont il faut « jouir à condition de ne pas trop en user », ainsi « l'essence du droit » est de « répartir, distribuer, rétribuer ce qu'il en est de la jouissance ». La jouissance a aussi un autre sens, « c'est ce qui ne sert à rien »⁶⁷. Elle est le « le rapport de l'être parlant avec son corps, car il n'y a pas d'autre définition possible de la jouissance »⁶⁸. Le terme signifie deux réalités opposées qui pourtant se rapprochent. Utile ou inutile, la jouissance se rapporte aux objets : possessions matérielles du côté de l'utile (héritage, acquisitions) et « objet *a* »⁶⁹ du côté de l'inutile. La consommation est le point privilégié de rencontre entre ces deux jouissances. La consommation inutile est rendue possible par l'étendue de l'héritage.

⁶⁴ Burney, Frances, *Cecilia*, 457

⁶⁵ *Ibid.*, 458 (Orthographe de l'édition)

⁶⁶ Austen, Jane, *Northanger Abbey*, 178

⁶⁷ Lacan, Jacques, *Encore*, 11

⁶⁸ Lacan, Jacques, *Je parle aux murs*, 63

⁶⁹ Lacan, Jacques, *Encore*, 159

Le mariage est le support privilégié de ces deux jouissances, l'une utile, l'autre inutile. En tant que tel, le mariage aboutit parfois à un forçage. La folie de la consommation a ainsi rendu malheureux le colonel Brandon qui n'a pas eu le droit d'épouser la femme qu'il aimait et dont il était aimé. Elle est mariée de force à son frère aîné et ce pour sauver la famille Brandon de la banqueroute : « Her fortune was large, and our family estate much encumbered. » (SS, 205) La question de la consommation visant la satisfaction de la jouissance réduit par conséquent, dans le cadre du marché marital, les partenaires sexuels à des biens matériels à acquérir. La fortune détermine l'appartenance à un groupe social. L'autre est appréhendé en fonction de cette appartenance.

Edward Copeland montre que les familles sont distinguées dans les romans de Jane Austen par l'étendue de leurs revenus⁷⁰. La hiérarchie s'opère à partir du nombre de domestiques, du type de moyen de transport et du nombre de lieux de résidence, que ce soit à la campagne ou bien à Londres, pour les plus aisés. Par exemple, la famille de Fanny Price à Portsmouth (*Mansfield Park*), les Bennet (*Pride and Prejudice*) ou Mrs. Dashwood et ses filles (*Sense and Sensibility*) peuvent avoir des domestiques, mais pas de moyen de transport personnel. Les plus riches, comme les Bertram (*Mansfield Park*), les Crawford (*Mansfield Park*), les Bingley (*Pride and Prejudice*) ou les Darcy (*Pride and Prejudice*) ont les moyens d'avoir des domestiques, une calèche et une maison en ville. Pour Sir Elliot et sa fille Elizabeth (*Persuasion*), le drame vient de ce que leur gestion financière imprudente les oblige à renoncer aux signes qui les situaient tout en haut de l'échelle sociale.

En ce sens, tel partenaire sexuel ou telle possession indique l'appartenance à un groupe social, se révèle comme signe d'appartenance à un groupe social. Ces signes sont métonymiques, ils représentent l'effet pour la cause. La métonymie permet en effet selon le *Gradus* des procédés littéraires « de désigner quelque chose par le nom d'un autre élément du même ensemble, en vertu d'une relation suffisamment nette »⁷¹. Les objets de consommation sont en ce sens signes d'une classe sociale, puisque leur possession ou leur consommation (effet) démontre l'appartenance à un tel ensemble (cause), à savoir l'appartenance au monde de la richesse. Si être, c'est avoir, la fortune est la cause de toute forme d'être et, sans fortune, impossible d'être. Tel est le trouble métonymique à l'œuvre dans les romans austeniens.

La mode, le lieu et l'époque déterminent la lecture de ces signes. Ceux qui se sentent menacés et qui risquent de perdre la jouissance — aux deux sens du terme — de certains signes trouvent alors une solution dans le mariage. Le mariage est un moyen de remonter en selle. Willoughby le montre, tout comme le général Tilney ou Sir Elliot, mais aussi Sir

⁷⁰ Copeland, Edward, *op. cit.*, 26 à 33

⁷¹ Dupriez, Bernard, *Gradus, Les Procédés littéraires*, 290

Thomas de Mansfield Park. Les possessions de Sir Thomas dans les colonies sont menacées. Maria, sa fille, grâce au mariage avec Mr. Rushworth va trouver la sécurité financière. Le discours du capital a ainsi une double finalité, qui en réalité n'en fait qu'une : d'une part, s'accroître indéfiniment, d'autre part, favoriser la consommation. Son but ultime est la jouissance, dans les deux sens précédemment définis.

Le nom même de Mr. Rushworth est révélateur, mêlant la précipitation (rush) à la valeur (worth), rappelant à l'instar de Benjamin Franklin que « *time is money* »⁷². Or si cet adage marche peut-être dans le monde des affaires, il n'en va pas de même dans les histoires de cœur. Preuve en est l'échec du mariage de Mr. Rushworth, conclu trop vite avec Maria Bertram. Ce signe onomastique (Rushworth) est en ce sens doublement ironique. Tout d'abord, l'ironie se joue aux dépens du personnage. Le lecteur est prêt à condamner sa précipitation et à dévaloriser son union. D'autre part, par opposition à ce personnage, l'ironie montre la valeur du temps perdu dans les affaires de cœur. Cette valeur est celle-là même des récits que découvre le lecteur, au sein desquels la rencontre amoureuse entre les héros est longtemps contrariée avant de se retrouver dans un mariage réussi, par opposition au mariage de Mr. Rushworth et Maria Bertram.

La relation entre consommation et position sociale que ce couple incarne est étudiée par Edward Copeland : « The insatiability of their desires issues from an imaginative act, the illusory sense of control over the object's meaning. »⁷³ Le sens de ces objets de consommation est uniquement d'assurer une position au sein de la hiérarchie sociale, dans un monde où cette hiérarchie subit des changements profonds. La structure économique est en train d'évoluer. Les places et les rôles de chacun sont modifiés. L'hégémonie des « landed classes »⁷⁴ commence à être remise en question. Les guerres et le commerce enrichissent des catégories sociales qui ne participaient pas traditionnellement au beau monde. Auparavant, l'argent était « un indice »⁷⁵, il avait « une origine, une hérédité morale »⁷⁶, à savoir la noblesse. En outre, « dans l'indice, l'indexé (la noblesse) est d'une autre nature que l'indexant (la fortune) : il n'y a pas de mélange possible »⁷⁷, la distinction entre l'indexé et l'indexant est toujours claire. Dans les romans de Jane Austen, cette distinction n'a plus cours.

Miss Bingley se moque, il est vrai, dans *Pride and Prejudice* de l'origine de la richesse des Gardiner, rappelant qu'Elizabeth et Jane Bennet ont un oncle « who lives somewhere near Cheapside », pour s'amuser « at the expense of their dear friend's vulgar relations » (*PP*, 37).

⁷² Franklin, Benjamin, « Advice to a Young Tradesman », in *The Complete Works of Benjamin Franklin*, 2, 118

⁷³ Copeland, Edward, *op. cit.*, 93

⁷⁴ *Ibid.*, 97

⁷⁵ Barthes, Roland, *S/Z*, 46

⁷⁶ *Ibid.*, 47

⁷⁷ *Ibid.*, 46

Mais les Gardiner se retrouvent être à la fin pour Mr. et Mrs. Darcy des compagnons plus précieux que Miss Bingley. Les Gardiner ont leurs entrées à Pemberley. En outre, il est rappelé, concernant les sœurs de Mr. Bingley, qu'elles sont plus promptes à se souvenir de leur origine familiale — « They were of a respectable family in the north of England » — que de celle de leur fortune : « their brother's fortune and their own had been acquired by trade » (*PP*, 15). Enfin, dans *Persuasion*, les officiers de la marine ont désormais les moyens d'acquérir les biens fonciers d'une noblesse désargentée.

Il s'agit d'un moment historique, tout aussi sensible dans les romans d'Honoré de Balzac. Pour étudier cette transformation du signe monétaire, Roland Barthes choisit donc l'une des nouvelles de Balzac, *Sarrasine*. D'indice, l'argent devient signe, au moment où les valeurs sociales sont en train de changer. Peu à peu c'est la fortune et non plus la naissance qui définit le rang social. L'argent circule d'une façon beaucoup plus libre entre les groupes sociaux et redéfinit les rapports de force. Le mariage est l'un des principaux instruments de cette circulation. Les biens de la noblesse sans fortune sont sauvés par des mariages avec des fortunes issues du commerce ou des affaires. Ainsi que le remarque Roland Barthes dans *SZ*, l'argent, devenu signe, instaure un nouvel ordre où tout est possible, où les positions sociales ne sont plus figées, mais entrent dans un jeu de permutations infinies.

Le signe social est en ce sens signe du capital, comme le discours social dominant est en réalité discours du capital. Une inversion du rapport de l'argent aux choses se produit. Ce n'est plus l'argent qui est signe. Tous les objets de consommation deviennent signes, signes justement du capital, de l'argent. Tout signifiant a pour signifié l'argent, c'est-à-dire la possibilité de jouir d'un bien, juridiquement, et par la consommation impliquant un autre type de jouissance, au sens large défini plus haut comme ce qui a rapport au corps. Le discours du capital transforme mêmes les partenaires sexuels en biens à acquérir, en signes, selon les termes juridiques du mariage, assurant une double jouissance, par le biais de la consommation. Comme Gilles Deleuze le montre pour *La Recherche du Temps Perdu*, chez Jane Austen, le monde de la « mondanité »⁷⁸ est un monde de signes. Dans un monde où l'argent n'est plus un indice, mais un signe qui s'incarne dans tous les produits de consommation, l'interprétation des signes est mise à mal. Il faut réapprendre les règles d'un nouveau jeu social.

Le monde d'*Emma*, par exemple, est un monde où les évolutions sociales sont omniprésentes et dessinent l'arrière-plan de l'intrigue : « a society in movement »⁷⁹, ainsi que le décrit Edward Copeland. Les signes de la consommation sont les nouveaux marqueurs de

⁷⁸ Deleuze, Gilles, *Proust et les signes*, 12

⁷⁹ Copeland, Edward, *op. cit.*, 107

l'échelle sociale. Les Cole, couple de parvenus ayant fait fortune grâce au commerce, incarnent cette logique. Ils parviennent à occuper une position « in fortune and style of living, second only to the family at Hartfield »⁸⁰ — la famille d'Emma Woodhouse —, après s'être empressés d'acquérir les biens permettant de représenter leur ascension sociale aux yeux de tous. Leur but est uniquement d'avoir plus : « a larger house », « more company », « their new dining-room » (*E*, 207) et dans la bouche de Mrs. Cole : « our new grand pianoforté » (*E*, 215).

Dans la bouche de Mrs. Cole, l'adjectif « grand » est une précision sur la taille et la qualité de l'objet. Du point de vue de l'ironie, il désigne le comportement de ceux qui sont fiers « because they are rich or from a high social class ». En d'autres termes, la polysémie du mot employé permet une faille du sens, une révélation à l'insu de Mrs. Cole sur la source de sa fierté, le vide d'un sentiment fondé sur la taille des objets. La société capitaliste, ce n'est pas un secret, privilégie la quantité sur la qualité. Les comparatifs de supériorité « larger » et « more », ainsi que la répétition de l'adjectif « new » permettent de comprendre les lois de cette nouvelle société qui se profile : toujours plus et toujours du nouveau. Le principe de l'accumulation et du dernier cri s'installe.

Mrs. Cole mentionne son instrument, son piano-forte, pour rivaliser avec le nouvel objet arrivé chez Miss Bates, telle une offrande tombée du ciel adressée à la nièce de cette dernière, Jane Fairfax. Emma, elle-même, est sous le choc en entrant chez Miss Bates : « struck by the sight of a pianoforté—a very elegant looking instrument » (*E*, 214-15). Le piano-forte est un signe de richesse évident. Mais Jane Fairfax se trouve dans une situation financière difficile et se prépare à occuper un poste de gouvernante. Du point de vue de la *doxa* qui régit l'ordre social et les lois du discours, les signes exhibés par Jane Fairfax, d'ailleurs contre son gré, entrent en contradiction les uns avec les autres. Elle devient suspecte. Ainsi que le rappelle Edward Copeland, le piano-forte devient l'objet de toutes les spéculations des habitants du village de Highbury où résident ces personnages⁸¹.

Le même cas se produit avec le docteur Perry, dont la femme, Mrs. Perry, « talks of Mr. Perry's setting up his carriage »⁸², « out of care for his health ». Un tel signe ne correspond pas à son statut en tant que médecin. Mr. Weston se méfie de la rumeur, qu'il considère « a little premature » (*E*, 245). À partir de ces différents exemples, il est manifeste que les signes importants du discours du capital sont des « signes linguistiques ». Ces mots entretiennent le discours du capital. La jouissance première est de pouvoir en parler, que ce soit d'un piano-forte, d'un moyen de transport ou autres. Exhiber un signe du capital, c'est tout d'abord

⁸⁰ Austen, Jane, *Emma*, 207

⁸¹ Copeland, Edward, *op. cit.*, 106

⁸² *Ibid.*, 107

l'exhiber au sein du discours. Le mot en tant que signe linguistique a en effet le pouvoir de conférer une appartenance à un monde, comme le montrent les exemples précédents : « pianoforté » et « carriage ». Par l'usage de ces mots, une classe sociale parle son idiome propre. Il faut en respecter les lois pour avoir le droit de le parler. Ce droit est réservé à certains. Certaines associations de mots, par exemple entre piano-forte et gouvernante ou entre médecin et attelage, perturbent l'ordre du discours commun et suscitent par conséquent la méfiance du voisinage.

Dans le « *disque-ourcourant* »⁸³, au fil duquel circulent les bavardages autour des signes du capital, des fausses notes se font parfois entendre. Les Elton dans *Emma* s'efforcent de convaincre la société de leur statut indétronable : « Mr. and Mrs. Elton parade with unremitting vulgarity their new carriage, more servants than they can remember names, and, of course there are Mrs. Elton's lace and pearls »⁸⁴. Edward Copeland fait ici référence à ce passage d'*Emma* décrivant Mrs. Elton : « as elegant as lace and pearls could make her » (*E*, 292). Cet énoncé est ironique et indique que ce qui devrait être un signe d'élégance n'est qu'un signe de vulgarité. Les signes du capital en question (« lace and pearls ») sont aussi des signes traditionnels d'élégance. Cependant, l'élégance de Mrs. Elton ne dépasse pas celle de ces signes. En somme, elle est dépourvue d'élégance et ne peut en porter que le signe.

En effet, dans la mesure où ces signes traditionnels d'élégance sont portés par Mrs. Elton, la relation se brise entre les signifiants — « lace and pearls » — et leur signifié — l'élégance. La conclusion est immédiate, les signes ne valent qu'au sein du contexte qui les valide. Un signe linguistique ne peut prendre son sens véritable qu'au sein du contexte qui lui confère son sens. Lorsqu'il s'agit de parler de Mrs. Elton, « lace and pearls », en tant que signes linguistiques, ne signifient plus l'élégance, mais la vulgarité. La signification que le discours social donne aux signes que sont la dentelle et les perles est dépassée par le sens de ces signes, dévoilé par l'ironie. Cette distinction entre signification et sens est emprunté à Jean-François Lyotard qui, dans *Discours, Figure*, écrit : « la signification manifeste du discours n'épuise pas son sens, mais [...] bien loin de tenir celui-ci tout entier recueilli dans le signifié, le discours le reçoit inconsciemment, passivement, d'une instance qui lui est extérieure, qui ne relève pas de la structure du langage dans lequel il est proféré, qu'il a donc son autre en lui »⁸⁵.

En d'autres termes, Mrs. Elton voudrait parler le genre de discours de l'élégance, dont la finalité serait de prouver son élégance, alors qu'elle ne parle que le genre de discours de la vulgarité. En effet, selon Jean-François Lyotard, un genre de discours est défini par sa finalité.

⁸³ Lacan, Jacques, *Encore*, 44

⁸⁴ Copeland, Edward, *op. cit.*, 107

⁸⁵ Lyotard, Jean-François, *Discours, Figure*, 15

Cette finalité ordonne l'enchaînement constitutif d'un genre de discours. Deux phrases sont ainsi « enchaînées l'une à l'autre selon une fin fixée par un genre de discours »⁸⁶. Cette thèse lyotardienne s'inspire de l'analyse des jeux de langage, proposée par Ludwig Wittgenstein. Un jeu de langage repose sur un ensemble de règles et ces règles changent d'un jeu de langage à un autre, montrant ainsi que « what we call “proposition”, “language”, has not the unity [...] imagined, but is a family of structures more or less akin to one another »⁸⁷. Par conséquent, le sens d'un mot est indissociable de l'usage qui en est fait : « it is the particular use of a word only which gives the word its meaning »⁸⁸. Le jeu de langage du discours social confère à certains signes linguistiques une signification auxquels le jeu de langage de l'ironie s'efforce de redonner sens.

Ainsi au sein du jeu de langage de Mrs. Elton, les signes linguistiques de l'élégance sont réduits au statut de biens matériels et ont perdu tout leur « capital culturel »⁸⁹, selon le terme de Pierre Bourdieu. Le capital culturel est défini par ce dernier comme « le produit de l'éducation »⁹⁰, donnée par la famille et par les institutions scolaires. Le terme « capital » choisi par Pierre Bourdieu dénote la possibilité d'accumuler ce capital sans limite et la possibilité de le transmettre. Edward Copeland souligne, en employant ce terme de Bourdieu, le contraste entre la richesse de Mrs. Elton et la médiocrité de son capital culturel. En somme, Mrs. Elton ne possède pas la culture de l'élégance, bien qu'elle use de ses signes linguistiques. Ces signes sont désormais aussi inertes qu'une métaphore figée. Le signe, non rattaché à une culture, à un contexte pertinent, est un signe mort, parce qu'il ne signifie plus rien d'autre que l'argent. Le contraste est inversé pour Jane Fairfax, dont la richesse en termes de signes culturels pointe vers le cruel manque d'argent. Elle ne peut pas être sauvée par sa culture, dans la mesure où le capital culturel ne rapporte pas d'argent⁹¹.

Au milieu de tous ces changements, Emma Woodhouse est perdue. Elle ne retrouve plus ses marques. Elle cherche à préserver l'ancien ordre social, un ordre rassurant parce que les signes linguistiques y sont bien déterminés. Afin de garantir son statut social, Emma a donc décidé de prendre en main le destin de la pauvre Harriet Smith. Mrs. Elton s'empresse, elle aussi, de trouver une protégée en la figure réticente de Jane Fairfax. L'attitude d'Emma Woodhouse à l'égard d'Harriet Smith rappelle aussi celle de Mrs. Bennet à l'égard de ses filles. Mrs. Bennet doit marier ses filles, c'est-à-dire, les vendre au plus offrant, sans se

⁸⁶ Lyotard, Jean-François, *Le Différend*, 10

⁸⁷ Wittgenstein, Ludwig, *Philosophical Investigations*, 51

⁸⁸ *Ibid.*, 69

⁸⁹ Bourdieu, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, 74

⁹⁰ *Ibid.*, I

⁹¹ Copeland, Edward, *op. cit.*, 108

préoccuper de leurs sentiments. Or, Emma n'agit pas différemment à l'égard de son objet, Harriet, parce qu'elle est persuadée qu'Harriet est « a gentleman's daughter » (*E*, 30).

Cet aspect social de la reconnaissance de l'autre correspond à ce que Judith Butler appelle : « an epistemological frame within which the face appears ». Judith Butler considère en effet que la perception d'un visage est commandée par les codes sociaux. L'entrée d'un visage dans le champ de vision n'implique sa reconnaissance qu'à condition que soient produits « certain kinds of anthropocentric dispositions and cultural frames ». Pour Emma, les deux paramètres sont remplis : la beauté d'Harriet et son origine sociale. Selon le fantasme d'Emma, Harriet Smith ne peut qu'être la fille d'un gentleman. Judith Butler souligne la dimension éthique impliquée par la rencontre avec un visage reconnu comme tel⁹².

De quel type de réponse s'agit-il pour Emma ? Dans les romans de Jane Austen, où priment le discours du capital et les lois de la consommation une telle réponse n'a rien à voir avec la façon dont elle est conçue par Emmanuel Lévinas. Alors que Lévinas donne au visage « dans sa nudité même » une « transcendance », le visage n'est, dans les romans austeniens, qu'un signe parmi d'autres. Le visage d'Harriet n'est pour Emma qu'un moyen d'exercer son pouvoir social. L'altérité d'Harriet est niée en son essence. Parler d'Harriet Smith est pour Emma Wodhouse un signe de pouvoir. Elle éprouve de la jouissance à manipuler ce signe linguistique.

Pour Lévinas, le visage de l'autre est un « appel » dont « l'expression » exige une réponse éthique, dont la forme est celle de la « bonté ». Cette bonté est une responsabilité ultime : « L'ordre de la responsabilité où la gravité de l'être inéluctable glace tout rire, est tout aussi l'ordre où la liberté est inéluctablement invoquée de sorte que le poids irrémisssible de l'être fait surgir ma liberté. »⁹³ Éthique et ontologie entraînent la même responsabilité, laquelle s'identifie à la liberté. Emma semble prendre cette question de la responsabilité très au sérieux. Harriet Smith n'entre pas seulement en scène pour tenir compagnie à Emma (*E*, 26), mais aussi pour lui permettre de redresser les torts commis par l'injustice sociale. Harriet Smith est peut-être une fille illégitime, elle n'en sera pas pour autant la femme de Mr. Martin, un vulgaire fermier. Elle mérite mieux. Son visage est un signe qui ne trompe pas.

Si Harriet est la fille d'un gentleman (*E*, 30), alors Mr. Martin ne lui convient pas, car il n'est pas un gentleman. Il n'est ni bien éduqué, ni bien élevé (*E*, 32). Les propos d'Emma sont cependant très amusants, dès lors que le lecteur songe au comportement qui sera plus tard celui de Mr. Elton, qu'Emma citera comme l'exemple du gentleman. Il s'agit là d'une forme d'« ironie de situation »⁹⁴, de type « narrative »⁹⁵, selon les termes de Pierre Schoentjes. Mr.

⁹² Butler, Judith, *Giving an Account of Oneself*, 29

⁹³ Lévinas, Emmanuel, *op. cit.*, 219

⁹⁴ Schoentjes, Pierre, *Poétique de l'ironie*, 53

Elton se révèle être moins gentleman que Mr. Martin. Toutefois, selon Margaret Kirkham, les intentions d'Emma sont bonnes : « Emma errs in her romanticisation of Miss Smith, but not in her objection to the laws and manners of the age towards 'natural children'. »⁹⁶

Emma véhicule des préjugés propres à son époque sur le statut du gentleman : mieux vaut être l'enfant naturel d'un gentleman que fermier. Emma ne se penche sur le cas d'Harriet que parce qu'elle a la conviction que cette dernière est la fille d'un gentleman. Aux yeux d'Emma, Harriet risque de descendre dans l'échelle sociale, par comparaison au statut social élevé qu'Emma lui prête, non par rapport à sa personne. Nouvelle ironie narrative : la fin du roman révèle qu'Harriet n'est pas la fille d'un gentleman, ce qui laisse entendre de façon ironique que tout statut social est une construction imaginaire. En outre, en voulant séparer Harriet Smith et Mr. Martin, Emma oublie de tenir compte du fait qu'Harriet a une autre histoire à raconter :

Mrs. Goddard, and the teachers, and the girls, and the affairs of the school in general, formed naturally a great part of her [Harriet Smith] conversation—and but for her acquaintance with the Martins of Abbey-Mill-Farm, it must have been the whole. But the Martins occupied her thoughts a good deal; she had spent two very happy months with them, and now loved to talk of the pleasures of her visit, and describe the many comforts and wonders of the place. Emma encouraged her talkativeness—amused by such a picture of another set of beings, and enjoying the youthful simplicity which could speak with so much exultation of Mrs. Martin's having “two parlours, two very good parlours indeed; one of them quite as large as Mrs. Goddard's drawing-room; and of her having an upper maid who had lived five-and-twenty years with her; and of their having eight cows, two of them Alderneys, and one a little Welch cow, a very pretty little Welch cow, indeed; and of Mrs. Martin's saying, as she was so fond of it, it should be called her cow; and of their having a very handsome summer-house in their garden, where some day next year they were all to drink tea:—a very handsome summer-house, large enough to hold a dozen people.”

For some time she [Emma Woodhouse] was amused, without thinking beyond the immediate cause; but as she came to understand the family better, other feelings arose. She had taken up a wrong idea, fancying it was a mother and daughter, a son and son's wife, who all lived together; but when it appeared that the Mr. Martin, who bore a part in the narrative, and was always mentioned with approbation for his great good-nature in doing something or other, was a single man; that there was no young Mrs. Martin, no wife in the case; she did suspect danger to her poor little friend from all this hospitality and kindness—and that if she were not taken care of, she might be required to sink herself for ever. (*E*, 27-28)

Ce passage peut être divisé en trois parties : la description du type de discours tenu par Harriet Smith, propre à divertir Emma, une illustration de ce discours entre guillemets, à la manière d'une citation, et pour finir le cheminement de l'interprétation de ce discours par Emma. Harriet semble tout d'abord parler pour ne rien dire ou plutôt pour dire et redire les

⁹⁵ *Ibid.*, 52

⁹⁶ Kirkham, Margaret, *Jane Austen, Feminism and Fiction*, 134

limites de son expérience. Emma compare ce qu'elle aurait fait dans la même situation à l'attitude passive d'Harriet, et elle arrive à cette conclusion : « Harriet had no penetration. » (*E*, 27) Son horizon expérimental se limite à l'école de Mrs. Goddard. L'horizon de son monde et celui de son discours sont de façon naturelle concomitants. C'est pourquoi le discours d'Harriet est introduit par l'adverbe « naturally ». La nature simple d'Harriet la pousse à ne parler que de ce qui l'entoure. Son esprit est incapable de concevoir autre chose que sa propre petite expérience. Les limites de l'expérience définissent celles du discours.

C'est pourquoi son discours est placé sous le signe de l'énumération, figure de style qu'elle maîtrise à merveille. La description de ses paroles porte le rythme de sa conversation, celle d'une énumération qui oublie de reprendre son souffle, flot continu de paroles indéterminées, récit quotidien des mêmes petites choses. Dans le passage entre guillemets, la conjonction de coordination « and » apparaît cinq fois, et elle est quatre fois suivie de la préposition « of ». Cette énumération est articulée par ce biais au verbe avoir. La question de l'avoir est dominante.

Harriet évalue les possessions de la famille Martins et les compare à celles de Mrs. Goddard. L'adjectif « large » se retrouve deux fois, la quantité prime sur la qualité. La répétition est une figure de style propre au discours d'Harriet qui reprend deux fois le mot « indeed ». L'effet d'insistance excessive dénote la maladresse d'Harriet dans son usage du langage. Son discours mélange de façon ambivalente une naïveté toute enfantine — « youthful simplicity » — et un froid calcul de l'avoir.

La voix de Mrs. Martin se fait entendre, « Mrs. Martin's saying ». Toutefois il s'agit à nouveau d'une possession, une petite vache qui plaît à Harriet. Mrs. Martin donne à Harriet le droit de l'appeler « her cow ». Mrs. Martin donne à Harriet Smith qui n'a rien, ni héritage, ni véritable nom, une petite part de possession, à travers ce droit de dire que quelque chose est à elle. Il faut remarquer d'ailleurs qu'au moment où Harriet se met à parler des vaches, elle ne dit plus « of her having », mais « of their having ». Une transition s'opère, il n'est plus seulement question des possessions de Mrs. Martins, mais de celle de la famille Martins, impliquant dans ce don une relation avec la famille Martins au sens large. La connaissance de l'attrait d'Harriet pour Mr. Martin laisse entendre que le don est en réalité un désir d'échange : une jolie petite vache contre une gentille et jolie belle-fille.

Ainsi, ce qui est d'abord pour Emma simple bavardage — « her talkativeness » — est révélateur de faits qui passeraient inaperçus pour une oreille distraite. L'attitude d'Emma évolue par rapport à ce discours. Elle est tout d'abord amusée, le terme « amused » est repris deux fois. Écouter Harriet Smith est pour elle un plaisir (« enjoying »), d'où l'encouragement qu'elle lui prodigue (« encouraged »). Adviennent ensuite les conditions de son

incompréhension : « without thinking », « as she came to understand the family better, other feelings arose », « a wrong idea ». L'incompréhension concerne la configuration familiale. Alors qu'Emma croyait avoir affaire à une famille composée d'une mère, de sa fille, de son fils et de la femme de son fils, il s'avère que Mr. Martin est célibataire. La place qu'elle croyait occupée est en réalité vide et elle comprend qu'Harriet est celle qui a commencé à prendre cette place, ce qu'indique le don de la vache.

Dès lors les effets du discours d'Harriet sur Emma changent. S'apercevant qu'Harriet est en danger, Emma qui se laissait bercer jusque-là par le bavardage de la jeune femme, sort soudain de sa torpeur. Selon Emma, Harriet court le risque d'une dégradation sociale (« to sink herself for ever »). Ainsi le bavardage d'Harriet se distingue doublement de celui d'autres personnages comme Miss Bates. D'une part, Emma y prend plaisir, alors que le bavardage de Miss Bates l'assomme, d'autre part, les paroles d'Harriet prennent la forme d'un véritable récit — « the narrative » (*E*, 28).

Du discours d'Harriet Smith émerge une intrigue, suffisamment prenante pour occuper l'esprit blasé d'Emma Woodhouse. Il faut détourner Harriet Smith de ses mauvaises fréquentations et orienter son amour dans une direction qui ne soit plus celle de la possession et de l'énumération, mais celle du rang et de la dignité conférés par la naissance. Si le discours d'Harriet révèle un désir, lorsqu'au milieu de son bavardage, elle dévoile sa rencontre avec les Martin, elle raconte cependant son histoire dans un langage qui ne convient pas à Emma, qui n'est pas le sien. L'énumération d'Harriet Smith rappelle plus les comices agricoles de *Madame Bovary* que le roman sentimental. Harriet Smith est imprégnée par le discours du capital, alors qu'Emma veut l'entendre parler le discours de l'amour.

Les pensées d'Emma se déploient au discours indirect libre. Certains des propos d'Harriet sont rapportés à l'occasion de ce discours indirect. Ses paroles sont rapportées entre guillemets, telle une citation et pourtant à la troisième personne du singulier : « as she was so fond of it, it should be called her cow ». Le discours indirect libre des pensées d'Emma l'emporte sur le discours direct d'Harriet. Les paroles d'Harriet ne sont entendues qu'à partir du point de vue d'Emma. Ce procédé permet de mêler le discours des deux femmes. Emma juge Harriet en fonction d'elle-même, elle veut modéliser le comportement d'Harriet à partir du modèle qu'elle croit être le seul possible. Elle juge Harriet Smith en fonction de son propre discours, sans s'apercevoir qu'Harriet Smith existe dans un autre univers de phrases : « she [Emma] could never believe that in the same situation *she* [Emma] should not have discovered the truth » (*E*, 27). Une relation en miroir s'établit entre les deux jeunes femmes, l'une voulant servir de modèle à l'autre et la seconde convaincue du bien-fondé de ce reflet à poursuivre.

La polyphonie reste présente, car comme le rappelle Mikhaïl Bakhtine : « Chaque mot renvoie à un contexte ou à plusieurs, dans lesquels il a vécu son existence socialement sustentée. » Les propos d'Harriet sont cités entre guillemets, au cœur d'autres remarques qui renseignent sur le point de vue d'Emma, mettant ainsi les deux discours en perspective. Emma en entendant les mots d'Harriet rencontre avec eux « les harmoniques du contexte (harmoniques des genres, des orientations, des individus) »⁹⁷, en l'occurrence les harmoniques du discours du capital et du monde agricole. Le lecteur est alors capable d'entendre la polyphonie à laquelle Emma refuse d'être sensible, puisqu'elle veut l'abolir, et apprendre à Harriet comment parler comme elle, Emma Woodhouse. Par conséquent, la tonalité de la polyphonie austenienne est plus agonistique qu'irénique. Au-delà de la polyphonie se pose la question de la compatibilité entre deux univers de phrases distincts, selon la définition donnée à ces termes par Jean-François Lyotard dans son texte déjà cité, *Le Différend*. Un univers de phrases correspond à un genre de discours. Selon son univers de phrases, Harriet Smith est une jeune femme amoureuse en passe d'acquiescer un bon mari, c'est-à-dire dont les possessions et le monde la réjouissent. Selon l'univers de phrases d'Emma Woodhouse, cette même Harriet n'est que « her poor little friend », juste digne de sa condescendance.

Trois discours s'entrelacent, le discours d'Harriet Smith, celui d'Emma Woodhouse, aux idiomes si différents, et le discours de l'ironie qui met en perspective le conflit entre les deux premiers discours. Le lecteur entend le malentendu auquel sont aux prises chacune des deux jeunes femmes, du fait qu'elles croient parler un même idiome, alors que l'une est l'objet de l'autre, qui la manipule pour servir ses propres intérêts. Emma cherche à séparer Harriet d'un homme avec qui parler est possible, parce que le discours d'Harriet est plus habité par le langage du labour, de la ferme et de la campagne que ne veut le croire Emma. Emma veut parler un autre langage, celui des livres, de l'éducation, le langage de celle qui vient en aide aux plus démunis. Emma fait remarquer à Harriet que dans son monde « a farmer can need none of my help, and is therefore in one sense as much above my notice as in every other he is below it » (*E*, 29).

Emma a les préjugés de sa classe. Ces préjugés sont véhiculés par l'idiome parlé par cette classe. L'existence de l'autre est déterminée par son appartenance à une catégorie sociale. Pour Emma Woodhouse, en dehors de cette catégorie, l'autre est nécessairement celui qui a besoin de son aide. Elle ne reconnaît l'autre qu'à la mesure de l'aide qu'elle peut lui apporter et de la gratitude qu'elle peut en recevoir. S'attacher à Harriet Smith, c'est aussi la rendre redevable. Emma comprend le langage de sa classe et le langage de la charité en est

⁹⁷ Bakhtine, Mikhaïl, *op. cit.*, 114

l'une des modalités. En dehors de ce discours et de ce que Judith Butler appelle la normativité du champ visuel⁹⁸, point de salut, point d'existence.

Le monde austenien n'est pas celui d'Emmanuel Lévinas. Le visage est un signe inscrit dans des relations de pouvoir. À première vue, les bonnes intentions d'Emma, le sentiment de sa responsabilité et son désir d'être bonne sont des réponses éthiques, voire un honneur rendu à la « transcendance »⁹⁹ du visage d'Harriet. En réalité, la nature de la relation entre Emma et Harriet condamne Harriet au malheur, donnant raison au proverbe « l'enfer est pavé de bonnes intentions », qui serait à l'origine un proverbe anglais — « The road to hell is paved with good intentions. » En effet, refuser les avances de Mr. Martin a des conséquences fâcheuses pour Harriet Smith. Le contrat entre Emma et Harriet est donc un contrat de dupes, puisqu'il « n'oblig[e] qu'une des parties » et « ne tourn[e] qu'au préjudice de [celle] qui s'engage »¹⁰⁰, ici Harriet Smith.

Rousseau définit ainsi les termes d'un contrat qui prétend être à l'avantage des deux partenaires, mais en réalité assigne l'un à l'usage de l'autre. Serait-ce ce que Jean-François Lyotard nomme un différend ? En effet, pour Lyotard, lorsque « [d]eux phrases de régime hétérogène ne sont pas traduisibles l'une dans l'autre », dans ce cas, « [i]l y a un différend entre ces ensembles (ou entre les genres qui les appellent) parce qu'ils sont hétérogènes »¹⁰¹. Emma et Harriet ne parlent pas un même idiome en raison de leurs différences sociales. L'ironie montre que les barrières de la langue construites par la hiérarchie sociale sont indépassables. Le cas est celui d'un différend. Emma commet un tort à l'égard d'Harriet Smith en lui imposant de parler un idiome qui n'est pas le sien : « Un tort résulte du fait que les règles du genre de discours selon lesquelles on juge ne sont pas celles du ou des genres de discours jugé/s. »¹⁰² Les règles du genre de discours d'Emma ne sont pas celles du discours d'Harriet Smith.

L'idiome d'Emma Woodhouse est en outre passéiste. Ses accents rappellent le mythe conservateur décrit par Edmund Burke, par opposition à ce qu'était pour lui l'idéologie française de l'époque : « the retired life of the country gentleman, the orderly transmission of property, the stabilizing principle of generational continuity, the grateful deference of youth to venerable age, and of course the chastity of wives and daughters which alone can guarantee the social identity of men and heirs »¹⁰³. La tonalité plus moderne du discours de Mr. Knightley se distingue de celui d'Emma en ce qui concerne Mr. Martin. Mr. Knightley

⁹⁸ Butler, Judith, *op. cit.*, 29

⁹⁹ Lévinas, Emmanuel, *op. cit.*, 219

¹⁰⁰ Rousseau, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, 134

¹⁰¹ Lyotard, Jean-François, *Le Différend*, 10

¹⁰² *Ibid.*, 9

¹⁰³ Johnson, Claudia L., *Jane Austen. Women, Politics, and the Novel*, 5

considère que Mr. Martin, simple fermier, participe de ce qu'il nomme « true gentility » (*E*, 65). Il va même jusqu'à le considérer comme : « a respectable, intelligent gentleman-farmer » (*E*, 62). Le mot « gentleman » commence à prendre le sens moral qu'il possède aujourd'hui, alors qu'il désignait auparavant une classe sociale figée.

Lionel Trilling souligne cette évolution dans son ouvrage, *The Opposing Self*, en affirmant que « the nineteenth century England ideal of a professional commitment inherits a large part of the moral prestige of the ideal of the gentleman ». Il montre que la garantie sociale de l'éthos d'un gentleman est déjà remise en question dans l'œuvre de Jane Austen. Mr. Bennet regrette de ne pas avoir su jouer son rôle de père à l'égard de sa fille Lydia. Si seulement il avait fait son devoir : « Had he done his duty » (*PP*, 308). Pour Lionel Trilling, l'oisiveté et l'échec moral de Mr. Bennet, qui est pourtant du point de vue social un gentleman, s'opposent au travail et au sens des responsabilités de Mr. Gardiner, faisant du premier « not only less a man but less a gentleman than his brother in law [Mr. Gardiner] in trade in London »¹⁰⁴.

L'ironie austénienne montre ainsi que les lois de la société sont des conventions, fondées sur des constructions imaginaires, tels que le rang ou les classes sociales. Ces conventions définissent les règles de la consommation et l'interprétation des signes qui en découlent. Cependant, ces constructions imaginaires ont des conséquences réelles. Le discours et son idiome agissent comme une barrière qui s'oppose au mélange des classes sociales entre elles. La rigidité de l'organisation sociale, si elle est construite par des conventions contestables, n'en trouve pas moins son origine dans le parler de chacun. Sans la prise en compte de cette différence culturelle essentielle, déterminée par les signes linguistiques, contester les conventions est un acte vide. En ce sens, le discours austénien trouve des échos dans celui de certaines analyses de Bourdieu. Le contrat social imposé par les lois de consommation de la *doxa* n'est-il donc qu'un contrat de dupes ?

¹⁰⁴ Trilling, Lionel, *The Opposing Self*, 189

C. Remise en question de l'unité du discours social

Dans *Sense and Sensibility*, Marianne Dashwood se révolte contre le discours du capital. Une conversation entre Mrs. Dashwood, ses filles et Sir John Middleton permet à Marianne de s'exprimer sur ce point. Sir John choque Mrs Dashwood lorsqu'il décrit Willoughby comme « worth catching »¹⁰⁵ par sa fille, Marianne Dashwood. Cette dernière refuse de l'entendre utiliser la métaphore : « setting your cap at », qu'elle compare à « making a conquest » (*SS*, 45). Ces métaphores construisent le discours social sur le mariage, selon le genre imposé par la logique du capital. La vérité révélée par l'ironie est une vérité inscrite dans les lieux communs de la langue.

Mais ces métaphores figées révèlent une vérité que Marianne refuse d'admettre, parce qu'elle s'efforce, inspirée par l'art et sa sensibilité, d'écrire pour elle-même l'histoire d'un amour dont le langage ne soit pas celui de la chasse et du besoin. L'ironie vise à redonner vitalité à ces vérités inscrites dans la langue, pour en illustrer l'efficacité. Marianne, en effet, se révolte sans entendre ce que ces métaphores disent. Toutefois si le personnage de Marianne semble illustrer dans un premier temps la fonction féminine de la séductrice, par la façon dont elle se jette presque littéralement dans les bras de Willoughby, l'histoire indique que le vrai chasseur de têtes ou de primes est Willoughby. Nouvelle source d'ironie, Sir John prévient d'emblée Marianne que Willoughby est un bon chasseur (*SS*, 43).

Willoughby doit renoncer à son amour pour Marianne, afin d'épouser la riche Miss Grey. Willoughby qui apparaît tout d'abord aux yeux de Marianne sous la figure de l'acheteur se retrouve finalement dans la position du chasseur, sans s'apercevoir que son alliance avec Miss Grey est un contrat de dupes qui le condamne au malheur. L'identité protéiforme ou « [c]hameleon-like »¹⁰⁶ de Willoughby, selon les termes de Penny Gay, est par là même tout autant la source de sa réussite que la source de son échec. La transaction opérée avec Miss Grey est une « mauvaise affaire »¹⁰⁷, typique d'un tel mariage, ainsi que l'écrit Jean-Jacques Lecercle. Quant à Marianne, elle s'est laissée prendre au piège en refusant d'accorder foi aux métaphores figées de la langue. En changeant les mots, elle ne change pas l'expérience, car elle fait en réalité la sourde oreille au récit qui commence à s'écrire entre elle et Willoughby.

¹⁰⁵ Austen, Jane, *Sense and Sensibility*, 44

¹⁰⁶ Gay, Penny, *Jane Austen and the Theatre*, 93

¹⁰⁷ Lecercle, Jean-Jacques, « La circulation dans Pamela », in *L'Argent*, 8

À ne pas savoir reconnaître dans sa propre expérience ce qu'elle dénonce au cœur du discours de l'autre, l'ironie la prend au piège.

Difficile par conséquent d'échapper aux effets du discours du capital, difficile aussi de le contrer, puisque Marianne, croyant parler un autre discours, parle sans le savoir, le discours du capital. Impossible d'échapper à cette réalité : trouver le partenaire idéal exige d'avoir les moyens de le faire, c'est-à-dire d'avoir assez d'argent, puisqu'un partenaire s'achète, ainsi que le révèle la question posée avec beaucoup d'ironie par Elizabeth Bennet au colonel Fitzwilliam : « And pray, what is the usual price of an Earl's younger son? » Beaucoup d'ironie, car en proposant ensuite un prix, elle reconnaît aussi qu'elle n'a pas les moyens de s'offrir le colonel Fitzwilliam, comme l'écrit Edward Copeland : « The unstated joke, of course is that Elizabeth cannot afford him. »¹⁰⁸ Quel que soit le plaisir qu'ils éprouvent à se trouver dans la compagnie l'un de l'autre, leur rencontre doit tourner court. Ils ne sont pas faits l'un pour l'autre, leurs revenus ne le leur permettent pas.

Or la compréhension du « sens réel du discours », comme l'écrit Mikhaïl Bakhtine, passe par une enquête sur ce qui le définit, à savoir « celui qui parle », ainsi que « les circonstances qui le font parler »¹⁰⁹. Lorsque le colonel Fitzwilliam explique à Elizabeth Bennet pourquoi « [y]ounger sons cannot marry where they like », la question se pose de savoir quel est le sens d'une telle adresse. Le colonel s'excuse-t-il ici de façon implicite de l'impossible qui le retient devant son affection pour Elizabeth : « Our habits of expence make us too dependant, and there are not many in my rank of life who can afford to marry without some attention to money » ?

La *doxa* impose un tel calcul, il va de soi, constituant ainsi le discours du capital comme un obstacle à la rencontre contingente, au hasard, à ce qui n'est pas écrit, prévu. Elizabeth Bennet elle-même s'interroge : « Is this [...] meant for me? » (*PP*, 183) Elle se sent alors obligée de parler pour éviter qu'un silence pesant s'installe dans la mesure où ce silence pourrait être interprété comme le signe d'un regret de sa part. Elle craint que ses moqueries à l'égard des thèses du colonel Fitzwilliam sur le mariage ne soient interprétées comme l'expression d'une volonté de le convaincre de renoncer à la fortune pour l'épouser elle. Par conséquent, dans ce contexte, la signification des discours en présence et leur interprétation sont tributaires du discours du capital. Ce discours semble soumettre tous les genres de discours à sa logique. Un discours amoureux pourrait-il exister entre Elizabeth Bennet et le colonel Fitzwilliam ? Elizabeth semble l'envisager, au moment même où elle en reconnaît

¹⁰⁸ Copeland, Edward, *op. cit.*, 21

¹⁰⁹ Bakhtine, Mikhaïl, *op. cit.*, 213

l'impossibilité : « Colonel Fitzwilliam had made it clear that he had no intentions at all, and agreeable as he was, she did not mean to be unhappy about him. » (*PP*, 188)

Le refus de la contingence au nom du calcul est une donnée essentielle du discours du capital. Willoughby, dans *Sense and Sensibility*, s'en sert pour justifier son choix marital : « My affection for Marianne, my thorough conviction of her attachment to me—it was all insufficient to outweigh that dread of poverty, or get the better of those false ideas of the necessity of riches, which I was naturally inclined to feel, and expensive society had increased. » (*SS*, 327) L'adverbe « naturally » laisse entendre que l'évidence du discours du capital tient lieu de pensée. Cela est rendu d'autant plus évident par la structure : « those false ideas of the necessity of riches ». La *doxa*, en tant que discours, est ici à la fois reconnue comme maîtresse et comme aliénante. Willoughby sait que cette nécessité est illusoire (« false »), du moins, il veut qu'Elinor pense qu'il sait cela, ce qui lui permet de se présenter comme un être faible, incapable de se soustraire à la loi sociale, ici, celle d'une habitude, entraînée par son entourage : « expensive society ».

Est considéré comme naturel ce que la *doxa* impose. Le discours social est en ce sens l'aboutissement d'un processus de mythification ou de mythologisation, tel qu'il est défini par Roland Barthes dans *Mythologies* : le mythe « transforme l'histoire en nature »¹¹⁰. Pour Jean Szlamowicz, cette entreprise consiste à « ancrer un certain vocabulaire, porteur de certaines représentations, comme socle même des perceptions »¹¹¹. Ici, selon les propos de Willoughby, la nécessité des richesses devient un besoin naturel, condition imparable du bonheur. Il existe pourtant une tradition de pensée qui est l'exacte opposée de ce mythe. Selon le mythe épicurien, l'être humain doit se conformer à ses besoins naturels et se contenter de peu, dans l'espoir d'atteindre l'ataraxie et d'être heureux. Chacun des deux termes — besoin et naturel — peuvent être définis de façon contradictoire, révélant combien ces termes ne sont rien en dehors du mythe qui les saisit.

Le discours de Charlotte Lucas est le pendant féminin de celui de Fitzwilliam ou de Willoughby. Elle ne peut pas faire autrement. La prudence et la nécessité l'exigent. Elle doit accepter Mr. Collins. Le mariage est pour elle, comme pour Willoughby, « their pleasantest preservative from want » (*PP*, 122-123). Il faut en déduire que le discours du capital ne commande pas seulement les idées, mais aussi les affects, impliquant pour un sujet, des émotions violentes (« dread of poverty »), autant que leur contre-partie (« their pleasantest preservative »). Charlotte Lucas habite le même mythe que Willoughby ou Fitzwilliam, et en tant qu'un mythe est un langage, il faut en déduire que tout trois parlent un même langage.

¹¹⁰ Barthes, Roland, *Mythologies*, 215

¹¹¹ Szlamowicz, Jean, *Détrompez-vous !*, 66

Échapper à la logique du discours du capital est-il impossible ? Le discours d'Elizabeth Bennet semble prouver le contraire. La conversation entre Fitzwilliam et Elizabeth Bennet est précédée par le refus qu'a opposé Elizabeth à Mr. Collins. Elle a prouvé qu'il était possible de choisir, même acculée à une nécessité financière soi-disant indépassable. Elle se moque ainsi à bon droit de Fitzwilliam avec cette phrase assassine : « Unless where they like women of fortune, which I think they very often do. » Cette phrase est un exemple parfait de l'esprit, du « wit », dont peut faire preuve Elizabeth Bennet. Cette phrase est dépourvue de proposition principale, celle-ci étant implicitement située dans le discours de Fitzwilliam qui se voulait sans discussion possible, sa phrase conclusive — « Younger sons cannot marry where they like » — dont la valeur prétendue est autant celle d'une loi sociale que celle proposée à l'incipit du roman. Le mariage est un marché qui a ses lois, impossible de leur échapper.

Elizabeth ajoute à son discours deux subordonnées — « Unless where they like women of fortune, which I think they very often do » — qui changent la perspective. Par la reprise du pronom relatif « where » employé d'une façon étrange par le colonel Fitzwilliam, à la place de « whom », elle souligne la vérité dont il s'agit ici. Du point de vue du discours social, le mariage n'est pas une affaire d'individus, mais de topologie. Les groupes sociaux dessinent une topologie sociale, et le groupe qui intéresse le colonel Fitzwilliam est celui des femmes qui ont de l'argent, par opposition à celles qui n'en ont pas, à l'instar d'Elizabeth Bennet. Le partenaire d'un mariage n'est donc pas une personne singulière, mais un groupe social.

Au moyen de l'ironie qui déséquilibre la signification première, Elizabeth met à jour une vérité qui s'oppose à celle énoncée par le colonel Fitzwilliam. L'ironie est portée par le jeu de mots sur le terme « like » repris comme un écho. Pour Fitzwilliam, « like » signifie l'amour, l'affection pour une femme. Dans la bouche d'Elizabeth, ce verbe fait référence à un autre type de goût, le goût pour l'argent, trahi par Fitzwilliam, dissimulé derrière les mots de l'amour. Il serait en effet souhaitable que les fils de famille en mal d'argent tombent, comme par miracle, amoureux de jeunes femmes fortunées. Il est même possible qu'ils en soient à un moment ou à un autre convaincus. Cela n'est pas impossible. Toutefois si cela arrive, comment le fils en quête de fortune pourra-t-il savoir s'il aime vraiment cette femme ou s'il l'aime pour son argent ? Que signifie même cette expression « aimer quelqu'un pour son argent » ? L'ironie rend inacceptable la signification littérale d'une telle expression. C'est un mythe, un mensonge dissimulant la réalité du mariage vénal.

L'ironie ne consiste pas seulement à entendre le contraire de la signification littérale, « as one traditional definition put it »¹¹², ainsi que le remarque Wayne C. Booth. Et comme l'écrit aussi Philippe Hamon : « on ne saurait réduire l'ironie à un simple jeu sémantique de

¹¹² Booth, Wayne C., *A Rhetoric of Irony*, 11

contraires »¹¹³. Il n'est pas de recette pour lire l'ironie, chaque occurrence de l'ironie demande une interprétation propre. L'ironie austenienne est polyphonique et dit plusieurs choses à la fois. Le phénomène de condensation est de ce point de vue remarquable. Cette écriture maîtrise l'art de piquer au vif, et de déséquilibrer la signification littérale pour en montrer un nouveau sens qui fait ensuite retour vers la signification littérale pour la renouveler. L'ironie rend ainsi la signification littérale de la réplique d'Elizabeth — « Unless where they like women of fortune, which I think they very often do » (*PP*, 183) — insatisfaisante. Quel sens peut avoir cette expression ? On retrouve ici la distinction entre « signification » et « sens » empruntée à Jean-François Lyotard. L'ironie interroge la relation entre mariage et argent pour révéler que l'amour de l'argent l'emporte souvent sur l'amour d'un autre ou d'une autre.

Le fonctionnement de l'ironie consiste à donner à lire un discours qui en dit plus qu'il ne prétend savoir. Ce fonctionnement de l'ironie est fréquent dans les romans de Jane Austen. La démarche en est si particulière qu'elle rappelle le savoir inconscient découvert par Sigmund Freud et que Jacques Lacan appelle « savoir insu à lui-même »¹¹⁴. Ce type de savoir est représenté par l'ironie austenienne, et divise les personnages en deux catégories : ceux qui sont capables de s'entendre et ceux qui ne s'entendent pas parler. Les scènes, au cours desquelles un discours se trouve acculé tout d'un coup à la nécessité de s'interroger sur sa nature véritable, occupent une place pivot dans les romans de Jane Austen. Ces scènes représentent des prises de conscience majeures, qui surviennent chez les héros ou les héroïnes, dans chacun des romans de Jane Austen. Ce qui était insu advient à la conscience. Cela signifie-t-il pour autant la disparition de toute forme de savoir insu à lui-même au sein d'un discours ? La question se pose.

Cependant, avant le phénomène de la prise de conscience, de quel savoir insu à lui-même s'agit-il ? La stratégie inconsciente sert à échapper à la responsabilité, tant chez le colonel Fitzwilliam que chez Willoughby. Tous deux disent plus que ce qu'ils ne peuvent entendre, justifiant ainsi ces propos de Jean-François Lyotard selon lesquels : « celui qui parle ne sait pas ce qu'il dit »¹¹⁵, du fait de l'écart entre signification et sens déjà évoqué. La signification visée par un discours est déjouée par son sens. L'ironie est ici l'instance extérieure ou l'autre du discours qui lui donne son sens. Au-delà de la signification avouée se dévoile la réalité mercenaire des propos de Willoughby, de Fitzwilliam et de Charlotte Lucas.

Ce refus de la responsabilité subjective désigne donc en réalité l'aliénation à laquelle les discours du colonel Fitzwilliam et de Willoughby sont soumis, par rapport à ce discours du capital. Que signifie une telle aliénation ? Pour Jean-François Lyotard, la théorie marxiste

¹¹³ Hamon, Philippe, *L'Ironie littéraire*, 21

¹¹⁴ Lacan, Jacques, *Je parle aux murs*, 22

¹¹⁵ Lyotard, Jean-François, *Discours, Figure*, 15

bien qu'illusoire en tant que solution, doit être prise en compte parce qu'elle met au jour le tort causé par la relation du capital au langage, qui « résulte du fait que tous les univers de phrases et tous leurs enchaînements sont ou peuvent être subordonnés à la seule finalité du capital ». Ils sont alors « jugés à partir d'elle [...] parce qu'elle s'empare ou peut s'emparer de toutes les phrases, prétend à l'universalité »¹¹⁶. La phrase est le point d'ancrage du traitement de la question de l'aliénation et de toute la pensée de Jean-François Lyotard, si bien que Gérard Sfez parle d'« une ontologie de la phrase »¹¹⁷ lyotardienne.

Il ne s'agit pas par conséquent de l'aliénation au sens traditionnel d'une aliénation à « l'«autre» »¹¹⁸, dont la signification était, selon Jean-François Lyotard, « qu'on était pas soi, qu'on était contraint en dehors de soi, par quelque chose en dehors de soi ». Mais cette aliénation est une illusion car elle donne l'impression « qu'un soi est propriétaire de soi, qu'il est maître de soi et que lorsqu'il s'aliène justement il perd cette maîtrise ». Une telle idée est « idéologique »¹¹⁹. Elle procède d'un « renversement », nous dit Jean-François Lyotard, lequel est « tout le secret (de polichinelle) de l'aliénation politique, et qui contient déjà toute la paranoïa du pouvoir »¹²⁰.

De même, l'aliénation en cause dans les romans de Jane Austen n'est pas une aliénation à l'autre, mais une aliénation à un certain discours, ainsi que les exemples de Willoughby, du colonel Fitzwilliam, de Charlotte Lucas et de Marianne Dashwood l'ont montré. La vie commence en effet par une aliénation à laquelle il est impossible d'échapper par les êtres parlants que nous sommes : lorsqu'un « enfant commence à vivre, on parle autour de lui, on parle de lui, on lui parle alors qu'il ne sait pas parler »¹²¹. Ainsi, « quelque chose est perdu » de façon irrémédiable, ce dont l'aliénation est justement « trace », ou « signe »¹²². De ce rapport à la langue de l'être parlant découle, pour Jean-François Lyotard, l'évidence « que nous ne communiquons pas », car « [l]es mots parlent, les phrases se font et elles disent toujours autre chose que ce que nous disons et donnent lieu donc à des faux-sens, à des contre-sens, à des méprises »¹²³. En effet, la langue possède une indépendance par rapport aux êtres parlants, elle est « plus sage que nous », « plus savante que nous », parce qu'elle « vient de beaucoup plus loin que nous »¹²⁴. Par conséquent, si l'inconscient est un savoir insu à lui-même, ce n'est pas en tant que savoir du sujet, c'est en tant que ce savoir est celui du langage même, un produit du langage que chacun est libre ou non d'entendre.

¹¹⁶ Lyotard, Jean-François, *Le Différend*, 246

¹¹⁷ Sfez, Gérard, Lyotard, *La partie civile*, 35

¹¹⁸ Lyotard, Jean-François, « L'aliénation », in *La Fabrique des affects*, 135

¹¹⁹ *Ibid.*, 136

¹²⁰ Lyotard, Jean-François, *Dérive à partir de Marx et Freud*, 17

¹²¹ Lyotard, Jean-François, « L'aliénation », 136

¹²² Lyotard, Jean-François, *Dérive à partir de Marx et Freud*, 63

¹²³ Lyotard, Jean-François, « L'aliénation », 137

¹²⁴ *Ibid.*, 136

De ce rapport de l'être parlant à son langage, il faut en déduire que l'être parlant est plus parlé que parlant, à tel point que selon Jacques Lacan, cité par Jacques-Alain Miller, il faut aller plus loin que le « Je est un autre »¹²⁵ rimbaldien : « *Je* n'est pas un autre, pour ainsi dire, *Je* est un point d'interrogation, un *x*, une place vide. »¹²⁶ L'absence de tout sujet est aussi impliquée par l'ontologie de la phrase lyotardienne, fondée sur les occurrences d'enchaînements de phrases. Claire Pagès rappelle que dans son entretien avec Niels Brügger, Jean-François Lyotard « dit aller plus loin que Wittgenstein, en ne supposant même pas l'existence d'individus parlants. Il n'y a, dit-il, que des phrases avec des positions exigées par ces phrases et des enchaînements »¹²⁷. Le savoir produit par le langage ne suppose aucun sujet.

Toutefois, si l'enchaînement de phrases d'Elizabeth Bennet, par son ironie, révèle au colonel Fitzwilliam qui préfère ne pas entendre, son aliénation au langage du capital, c'est aussi parce qu'elle s'en réfère à un autre genre de discours qui prétend faire front contre cette aliénation : le discours de l'amour ou discours amoureux, c'est-à-dire le discours qui veut l'amour, dont la finalité est de se procurer l'amour. La question de l'efficacité de cet autre discours sera à mesurer. Néanmoins le discours appelé jusqu'à maintenant social se dédouble dans les romans de Jane Austen. Le discours social, en tant que discours qui maintient le lien social, se construit autour de deux grandes lignes de forces, portées, pour reprendre l'expression lacanienne déjà citée, par deux signifiants-maîtres : le capital et l'amour.

Deux discours prennent donc forme, le discours du capital (génitif subjectif) et le discours amoureux. La *doxa* prétend énoncer les lois du discours amoureux, cependant, le procédé ironique montre combien ce discours n'est pas amoureux, mais économique. Le fonctionnement de l'ironie vise à révéler à travers les métaphores du commerce et de la chasse la réalité de la situation sociale. Ces métaphores disent la vérité du discours amoureux tout en s'efforçant de se faire passer pour un discours non seulement sur l'amour, mais aussi de l'amour (génitif subjectif). Or il n'en est rien. Du point de vue de la *doxa*, le discours amoureux n'existe pas, si ce n'est pour masquer la réalité économique des relations entre hommes et femmes.

Le discours amoureux existe aussi en tant que revendication, en tant qu'horizon, idéal brandi par certains pour dénoncer ce mensonge de la *doxa*. Le discours amoureux devrait être le langage de ceux qui s'aiment, et non pas de ceux qui s'unissent pour des raisons de survie économique. Le discours amoureux devrait échapper radicalement au discours du capital. Il est revendiqué comme tel par certains personnages étudiés, que ce soit Marianne Dashwood,

¹²⁵ Rimbaud, Arthur, Lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871, 249

¹²⁶ Lacan, Jacques, in Miller, Jacques-Alain, *Vie de Lacan*, 11

¹²⁷ Pagès, Claire, *Lyotard et l'aliénation*, 137

Emma Woodhouse ou Elizabeth Bennet. Toutefois, leur revendication si elle est une opposition au discours amoureux mensonger du capital, ne se concrétise pas pour autant dans le discours auquel elles aspirent. En effet, aucune d'entre elles ne s'est pour l'instant révélée capable de parler ce langage amoureux authentique. Par conséquent, pour le moment, le discours amoureux authentique est indéfinissable, introuvable, peut-être inexistant dans les romans de Jane Austen.

Conformément à la définition du discours donnée par Jean-François Lyotard, discours social amoureux et discours amoureux authentique possèdent leurs règles propres. Ces règles sont définies par leur finalité. Le premier est discours du capital et veut plus de capital, obtenir le plus d'argent possible, garantir l'expérience de la richesse. Le discours amoureux authentique vise l'expérience d'une rencontre véritable. La question à laquelle il faudra répondre est de savoir s'il y a un différend entre ces deux genres de discours. Les analyses respectives du discours du capital et du discours amoureux auront en outre pour finalité de préciser quelle expérience du lien social ils impliquent dans les romans de Jane Austen, plus précisément, quelles sont les représentations de la relation entre hommes femmes qui en découlent.

Trois genres de discours distincts sont en jeu dans les romans de Jane Austen : le discours du capital, le discours amoureux authentique et l'ironie. Le terme de discours est ici pris au sens large, en tant que manifestation de l'usage du langage. Cependant, ces trois formes de discours se distinguent par leur forme et par leur fonction. L'ironie est l'art de l'écriture austenienne. Quant au discours du capital et au discours amoureux authentique, ce sont les deux discours travaillés par le dispositif énonciatif austenien. L'ironie paraît être la forme des textes de Jane Austen, alors que les deux autres discours en seraient le contenu. Or, il serait naïf de supposer que cette alliance permette un tel ordonnancement, sans avoir des effets réciproques. Ce mélange met en péril les discours du capital et de l'expérience amoureuse et donne à l'ironie austenienne sa fonction propre. Comment l'articulation entre l'ironie, d'une part, discours du capital et de l'expérience amoureuse, d'autre part, fonctionne-t-elle au sein du dispositif énonciatif des romans de Jane Austen ? Une telle articulation est-elle possible ?

Chapitre 2 :

En quête d'un discours amoureux

A. Discours amoureux et fausse monnaie

La première fonction de l'ironie est de dénoncer les faux-semblants du discours amoureux, pour montrer qu'il n'est qu'un masque du discours social, mais qu'il n'existe pas en tant que tel. Le mensonge du discours amoureux produit par la *doxa* repose sur l'usage abusif de signifiants-maîtres qui tiennent lieu d'être, au détriment d'une expérience amoureuse s'appuyant sur une vraie rencontre. Si la relation linguistique aux objets de consommation est le fruit d'un trouble métonymique, la relation linguistique à autrui est perturbée d'une autre façon par un trouble synecdochique. Dans son dictionnaire des procédés littéraires, Bernard Dupriez définit la synecdoque par sa fonction, elle « permet de désigner quelque chose par un terme dont le sens inclut celui du terme propre ou est inclus par lui »¹²⁸. L'un des cas de la synecdoque est celui de la partie pour le tout. Dans les romans de Jane Austen, l'autre échappe en raison d'un trouble synecdochique, parce que certains signifiants-maîtres servant à désigner une partie ou une qualité de l'autre sont pris pour argent comptant,

¹²⁸ Dupriez, Bernard, *Gradus, Les procédés littéraires*, 440

comme valant pour l'autre, à la place de l'autre. La figure de style se fait oublier comme telle et la fausse monnaie ne se distingue plus de la vraie.

La source de l'illusion ne se trouve pas en ce sens dans la langue, mais dans l'usage qui en est fait par les locuteurs. En effet, dans son analyse de la fausse monnaie, Jacques Derrida précise que « donner à quelqu'un une monnaie dont l'autre est sûr qu'elle est fausse, ce n'est pas tromper »¹²⁹. Or la langue ne trompe pas, puisqu'il s'agit d'une figure de style. Dire la partie pour le tout, cela ne signifie pas que la partie soit le tout. La figure de style en tant que fiction ne ment pas sur son caractère fictif. Cependant, dans l'ordre du discours du capital, il arrive que ce caractère fictif soit nié. La partie devient le tout, évince le tout. La fiction est prise pour de la vraie monnaie, alors qu'elle se désigne elle-même comme fausse monnaie, à savoir comme « une fiction » ou encore « un signe mal titré, un signe sans valeur, sinon sans signification »¹³⁰. Ne serait-ce pas une façon de représenter le désir d'être trompé par le discours ?

Pour certains, le signifiant déterminant est l'argent. En quête d'une riche héritière, c'est-à-dire d'un capital, et non d'une femme, Willoughby et Wickham sont les exemples parfaits de ce type de discours. Wickham délaisse Elizabeth pour courtiser une certaine Miss King, dont « the sudden acquisition of ten thousand pounds was the most remarkable charm » (*PP*, 149). De même Willoughby renonce à l'amour de Marianne pour Miss Grey, parce que cette dernière a l'avantage d'être riche — « Fifty thousand pounds » (*SS*, 194). Cette somme équivaut à la valeur d'échange attribuée par Elizabeth au colonel Fitzwilliam : « I suppose you would not ask above fifty thousand pounds. » (*PP*, 184) Pour Willoughby et le colonel Fitzwilliam, le partenaire réel est l'argent. Pour ce type de personnages, comme pour Harpagon, *L'Avare* de Molière, ainsi que l'écrit Alain Milon, « [l]es gens ne sont que des moyens » afin que l'avare « réalise pleinement sa passion, la quête d'argent ».

Cette comparaison avec Harpagon permet de mettre en perspective la fonction de l'argent qui « est de permettre toutes sortes de régulations » mais qui « détériore, lorsqu'il est détourné de ses principes premiers, les relations humaines. Il devient l'artifice même du non-échange, de la non-réciprocité et de la non-sociabilité »¹³¹. Si Willoughby a pour partenaire l'argent, cela permet d'expliquer son incapacité à aimer véritablement Marianne : « for, had I really loved, could I have sacrificed my feelings to vanity, to avarice?—or, what is more, could I have sacrificed her's?—But I have done it » (*SS*, 320-321). L'amour pour une femme n'a pas de place dans sa vie, puisque son amour de l'argent prime plus que tout. L'argent

¹²⁹ Derrida, Jacques, *Donner le temps, I. La fausse monnaie*, 84

¹³⁰ *Ibid.*, 113

¹³¹ Milon, Alain, *L'Art de la conversation*, 32

favorise la consommation, et pour certains, consommer ou accumuler des biens est ce qui donne un sens à la vie.

Fanny Dashwood, qui possède déjà tout, regrette de voir la belle-mère de son mari et ses filles partir en emportant ce qui leur appartient de droit — « china, plate, and linen ». Fanny convoite ces biens et les trouve « [a] great deal too handsome [...] for any place they can ever afford to live in » (SS, 13). Grâce à Fanny, Mr. John Dashwood, son mari, s'est trouvé délester d'un poids grand poids. Il ne savait pas en effet comment honorer la requête que lui avait adressée son père sur son lit de mort (SS, 8-13). Mr. Henri Dashwood a prié son fils de prendre soin de ses sœurs et de sa belle-mère, Mrs. Dashwood. Mr. John Dashwood ne sait comment évaluer cette demande : quel est le coût d'une telle aide ? Sa femme le rassure en réussissant à le convaincre que la meilleure aide qu'il puisse leur apporter consiste à ne rien donner.

Fanny Dashwood est contrariée par le peu de choses qui reste encore à Mrs. Dashwood et à ses filles. Elle s'efforce de les réduire à néant. Par conséquent, la pulsion de consommation est aussi une négation du visage et de la voix de l'autre, une incapacité à les percevoir. Ici les signes linguistiques — « china, plate, and linen » (SS, 13) — désignent la partie pour le tout, puisque ces objets désignent le ménage, la maison. La maison devient entre Fanny Dashwood et Mrs. Dashwood un enjeu symbolique. À l'époque de Jane Austen, la maison est le domaine des femmes. Ces objets désignent la femme à travers son rôle social. Sans ces objets, la femme n'est plus une femme. Elle ne peut plus jouer le rôle qui lui est assigné. Fanny Dashwood veut s'appropriier tout ce qui appartenait à Mrs. Dashwood pour lui enlever toute capacité à rivaliser avec elle, en tant que maîtresse de maison.

Or Fanny Dashwood met Mrs. Dashwood et ses filles à la porte de leur propre maison. Elle les prive d'un toit et les rend redevables de la charité de leur cousin, Sir John Middleton. Pour Fanny Dashwood, l'autre est un être impersonnel, qui ne peut qu'être prédéfini par les critères du discours social, mais jamais rencontré, pour la bonne raison que le seul autre est l'argent. L'autre est un ensemble de signes et s'interprète en fonction du cadre de la consommation et de la hiérarchie sociale. Fanny Dashwood veut s'appropriier tous les signes afin qu'il ne reste rien qui permette à Mrs. Dashwood de revendiquer son appartenance à un ensemble auquel Fanny pourrait elle aussi appartenir. Elle veut régner seule dans l'art social de la synecdoche.

Le signe déterminant la relation entre hommes et femmes peut être aussi un trait physique. Le regard oriente cette jouissance et la consommation sexuelle prend le pas sur toute autre consommation. Le résultat est le même que si le signe déterminant est l'argent. Il s'agit d'un rapport de consommation qui ne dure qu'un temps, décevant, contrat de dupes,

décrit par Jean-Jacques Lecercle dans son article sur *Pamela*, roman de Samuel Richardson : « une des deux parties comprendra qu'elle a fait une mauvaise affaire, mais elle le comprendra trop tard, car les liens sacrés sont en réalité des chaînes [...] au mieux cela finira dans l'ennui réciproque, au pire, dans le *fatto di sangue* cher à la presse quotidienne en Italie »¹³². Le couple formé par Mr. et Mrs. Bennet est l'un des exemples les plus flagrants d'un tel échec. Juliet McMaster le résume ainsi : « If he married her for his beauty, she married him for his estate. Her disillusion has been parallel with his—as he discovered her beauty insufficient compensation for her weak mind, she has found the entail on the estate likely to cancel out the estate itself. »¹³³

La déception est au rendez-vous. La consommation escomptée par les deux parties se révèle insuffisante. Mr. Bennet s'est laissé séduire par une promesse de jouissance toute entière contenue dans l'image renvoyée par Mrs. Bennet pendant sa jeunesse : « captivated by youth and beauty, and that appearance of good humour, which youth and beauty generally give » (*PP*, 236). Le piège est constitué par l'alliance imparable de la beauté et de la jeunesse, termes d'une généralité consternante, qui ne disent rien de la singularité du désir. Ces signes linguistiques tiennent lieu du corps de l'autre, du point de vue du discours de la *doxa*, soumis à la logique du capital. Ils sont en soi une valeur sûre pour la *doxa* et son discours amoureux mensonger. Du point de vue de la *doxa*, jeunesse et beauté suffisent, même si pour la vie à deux, cela peut s'avérer insuffisant.

La séduction exercée par la jeunesse et la beauté va plus loin que le seul plaisir des yeux, puisque la synecdoque vaut autant pour le corps que pour l'esprit : « good humour ». Ces signes suffisent, de façon synecdochique à la description de l'autre, tant sur le plan physique que moral. Juliet McMaster analyse cette séduction en termes de consommation. Elle s'étonne du sort de Mr. Bennet : « It takes an effort of mind to remember that the cerebral ironist we have come to know could originally have been “captivated by youth and and beauty,” betrayed into a disastrous marriage by his senses and the desire of the flesh. »¹³⁴ Dans la famille Bennet, le père et la mère méritent bien leur patronyme, qui rappelle le qualificatif « benêt », car si Mrs. Bennet est dépourvue d'esprit, Mr. Bennet, lui, a confondu l'apparence et l'être.

Mr. Bennet, conscient de son propre malheur, ne fait rien pour empêcher sa fille Lydia de reproduire les mêmes erreurs que lui, justifiant ainsi la comparaison entre Mr. Bennet et Mr. Gardiner proposée par Lionel Trilling et évoquée plus haut. Mr. Bennet a peut-être le statut social d'un gentleman, cependant, sur le plan moral, le vrai gentleman est Mr. Gardiner.

¹³² Lecercle, Jean-Jacques, « La circulation dans Pamela », 8

¹³³ McMaster, Juliet, *Jane Austen on Love*, 63-64

¹³⁴ *Ibid.*, 63

Malgré les conseils d'Elizabeth, Mr. Bennet permet à Lydia de se rendre à Brighton (*PP*, 230-232). Les conséquences sont fâcheuses pour la famille Bennet. Lydia s'enfuit avec Wickham. Mais grâce à l'intervention de Mr. Darcy, Wickham consent à épouser Lydia. À la fin du roman, Mr. Bennet commente avec ironie le mariage de ses filles : « I admire all my three sons-in-law highly, [...] Wickham, perhaps, is my favourite » (*PP*, 379). Dans la mesure où Lydia promet à son mari une déception semblable à celle qu'a connue Mr. Bennet dans son mariage, les propos ironiques de Mr. Bennet sur sa préférence pour Wickham n'en sont que plus cinglants.

Cette préférence affichée pour Wickham laisse entendre l'inverse. L'ironie de Mr. Bennet semble prendre la forme d'une antiphrase. Parmi ses gendres — Wickham, Mr. Bingley et Mr. Darcy —, Wickham est le moins brillant. Cette préférence est toutefois à prendre à la lettre du point de vue de l'amusement que Mr. Bennet prend à observer la bêtise des autres. Ainsi comme l'écrit Hoyt Trowbridge, Wickham sera « Mr. Bennet's favourite son-in-law, second only to Mr. Collins as a source of scornful amusement »¹³⁵. Wickham est le favori de Mr. Bennet. Wickham est le plus à même de satisfaire Mr. Bennet.

Dans le dialogue d'ouverture de *Pride and Prejudice*, l'ironie de Mr. Bennet est également très sensible. Il se moque de la vanité de sa femme, en donnant à entendre que ce ne serait pas sans risque pour leurs filles que Mrs. Bennet les accompagne à la rencontre de Mr. Bingley, leur prince charmant tant attendu (*PP*, 4) qui pourrait préférer la mère à ses filles. Selon Juliet McMaster, Mr. Bennet reconnaît de façon implicite par cette pointe d'ironie, l'attrait physique que sa femme a exercé sur lui : « Perhaps she *is* still in his eyes as handsome as any if his daughters, and he recognizes his own susceptibility, like a kind of weary Samson contemplating his Delilah. »¹³⁶

En outre, par cette ironie, Mr. Bennet se vise lui-même à travers sa femme. Il se moque autant de sa propre concupiscence que de sa vanité à elle. Dans son choix amoureux, la pulsion scopique l'a emporté sur les plaisirs de l'esprit. Mr. Bennet est condamné à regretter d'avoir pris pour partenaire marital un bel objet à consommation. Juliet McMaster énonce la formule d'un tel couple en ces termes : « *Luxuria* for the man, *cupiditas* for the woman », deux formes possibles de l'illusion synecdochique. Juliet McMaster précise toutefois que si c'est une formule répandue, ce n'est pas la seule possible : « it is a frequent though not invariable alignment »¹³⁷. En effet, si elle permet de comprendre les alliances entre de nombreux couples, il arrive aussi que la formule soit inversée, comme dans le cas de

¹³⁵ Trowbridge, Hoyt, *From Dryden to Jane Austen*, 279

¹³⁶ McMaster, Juliet, *op. cit.*, 63

¹³⁷ *Ibid.*, 64

Willoughby et de Miss Grey, ou bien c'est *cupiditas* qui est le ciment du mariage pour les deux partenaires, à l'exemple de l'union entre Charlotte Lucas et Mr. Collins.

Sir Thomas Bertram de Mansfield Park a commis la même erreur que Mr. Bennet, et le fils de Sir Bertram n'est pas en reste. Edmund Bertram est fasciné par l'image de Mary Crawford dont la harpe fonctionne comme signifiant-maître dans ses fantasmes. La harpe est l'instrument favori d'Edmund Bertram (*MP*, 59 et 65). Ce signifiant décisif est l'élément déclencheur de l'amour d'Edmund pour Mary Crawford : « The harp arrived, and rather added to her beauty, wit, and good humour [...] and there was something clever to be said at the close of every air. » (*MP*, 64) Lorsqu'il est question d'une harpe, il ne voit pas plus loin que le bout de la synecdoque. C'est comme si son fantasme prenait chair. Il croit étreindre la femme parfaite parce que la harpe lui en donne l'illusion. Qu'est-ce qui justifie cette assimilation ? Ce fantasme, qui appartient au roman sentimental, est justifié par le type d'héroïnes — la jeune femme sensible —, propre à ce genre romanesque. La harpe est le signe de cette sensibilité et de la capacité féminine à ravir les sens d'un homme.

Mary Crawford entre dans la catégorie des prédatrices, elle exhibe les signes d'une consommation potentielle pour le grand plaisir d'Edmund. Edward Copeland se moque d'ailleurs de l'incapacité d'Edmund à voir que le scénario est monté de toutes pièces : « Edmund's imagination succumbs willy-nilly to the alluring blandishments of the shop-window display arranged for him at the Grant's parsonage. »¹³⁸ L'éclairage, la disposition de la harpe et de la personne de Miss Crawford justifient l'énumération d'Edward Copeland : « A young woman, pretty, lively, with a harp as elegant as herself; and both placed near a window cut down to the ground and opening on a little lawn, surrounded by shrubs in the rich foliage of summer, was enough to catch any man's heart » (*MP*, 65).

La description ressemble plus à une recette sentimentale — jeune femme avec telle et telle qualité, n'importe quel homme —, qu'à la description d'une rencontre amoureuse singulière, dont Michel de Montaigne énonce le caractère mystérieux en ces termes : « Par ce que c'estoit luy ; par ce que c'estoit moy »¹³⁹. En outre, une erreur logique préside à la rencontre impersonnelle entre Edmund Bertram et Mary Crawford. Elle repose sur un principe d'induction que rien ne justifie. Si une femme jouant de la harpe peut être une femme sensible et amoureuse, cela ne signifie en rien que cette femme en train de jouer de la harpe soit une femme sensible et amoureuse, ou une héroïne de roman sentimental. Mr. Bennet a commis la même erreur logique. Aucune nécessité ne justifie la relation entre la jeunesse et la

¹³⁸ Copeland, Edward, *op. cit.*, 102

¹³⁹ de Montaigne, Michel, *Les Essais*, 188

beauté, et l'amabilité, si ce n'est d'une façon artificielle en ne prenant pas en compte le tout, mais seulement la partie.

Synecdoche et induction ont en fait un même fonctionnement, dire la partie pour le tout. L'induction consiste à établir une loi à partir de l'observation d'un certain nombre de cas similaires. Les romans de Jane Austen dénoncent l'application de ce principe aux relations humaines. Cette dénonciation a des accents humiens. David Hume distingue deux sortes d'objets de pensée : « Relation of Ideas » et « Matters of Fact ». Les seconds « are not ascertained in the same manner; nor is our evidence of their truth, however great, of a like nature with the foregoing ». À partir de cette analyse, Hume dénonce la croyance en la nécessité supposée que le soleil se lève demain, puisqu'il s'agit du second type d'objet de l'esprit (« Matters of Fact »). L'observation de ce fait chaque matin n'est pas la preuve qu'une nécessité réelle existe : « *That the sun will not rise tomorrow is no less intelligible a proposition, and implies no more contradiction, than the affirmation, that it will rise.* »¹⁴⁰

Cette prise de conscience amènera Emmanuel Kant à construire sa propre critique de la science et de la vérité, exposée dans sa *Critique de la raison pure*, affirmant que « le sceptique est [...] celui qui impose une discipline au raisonneur dogmatique, en le conduisant à une saine critique de l'entendement et de la raison elle-même »¹⁴¹. Dans les romans de Jane Austen, le dogmatisme est battu en brèche. Passer d'une induction à l'établissement de sa nécessité dans le champ de la psychologie humaine est dénoncé par l'ironie en tant qu'erreur logique et aveuglement. Rien de pire qu'une fiction qui s'ignore, rappelle chaque contrat de dupes.

Induction et illusion synecdochique sont dénoncées comme principes d'écriture. Ils servent à fabriquer des héros idéaux, mais impersonnels, comme dans les romans sentimentaux. Willoughby en est l'illustration parfaite (*SS*, 42 et 48). Willoughby est fait pour correspondre aux goûts de Marianne : « He was exactly formed to engage Marianne's heart » (*SS*, 48). Les coordonnées de la rencontre entre Anne Elliot et le capitaine Wentworth possèdent des caractéristiques semblables : « He was, at that time, a remarkably fine young man, with a great deal of intelligence, spirit and brilliancy; and Anne an extremely pretty girl, with gentleness, modesty, taste, and feeling. » (*P*, 26) Quelques phrases suffisent à provoquer une rencontre, qui tient à la façon dont les traits activent la reconnaissance d'un visage pour le situer dans la catégorie de l'être idéal. L'intérêt des romans de Jane Austen est de montrer que ce qui apparaît sous la forme d'une recette parfaite est en réalité condamné à l'échec.

¹⁴⁰ Hume, David, *An Enquiry Concerning Human Understanding*, 14

¹⁴¹ Kant, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, 637

Le discours amoureux tel qu'il est produit par la *doxa* est de la fausse monnaie, « un signe mal titré »¹⁴², puisqu'il vise à faire passer pour de l'amour, qui devrait être le résultat d'une réelle rencontre entre un homme et une femme, ce qui n'est qu'une illusion synecdochique. La synecdoque produit, par sa recontextualisation au sein du discours du capital, une réalité illusoire, celle d'un amour possible qui se révèle à chaque fois contrat de dupes ou hypocrisie. Le discours amoureux est pris dans les filets du roman sentimental et de ses codes. Il est construit sur un principe simple, quelques signes linguistiques de l'ordre du cliché suffisent à désigner l'être. Ces signes linguistiques tout puissants fonctionnent à la manière d'une mécanique imparable. Les produire signifie produire l'amour.

Du point de vue du discours social, un visage n'est jamais unique. C'est un spécimen inscrit dans une catégorie, selon un principe synecdochique erroné. La rencontre amoureuse repose dès lors sur une causalité d'ordre général. Elle n'indique aucune particularité personnelle et forme une image de l'ordre du stéréotype. Selon Spinoza en effet, les termes généraux ne définissent aucune réalité. Les termes sont généraux, alors que les réalités sont singulières. La cause de ces notions générales, c'est que : « tant d'images sont formées à la fois dans le Corps humain, que sa puissance d'imaginer se trouve dépassée ». L'Âme ne peut alors imaginer que « cela seul en quoi tous conviennent, en tant qu'ils affectent le Corps »¹⁴³. Le domaine de la consommation est tout entier gouverné par un imaginaire qui ne saisit aucune vérité, aucune connaissance de l'autre. La perception est déterminée par le discours social sur l'amour, au sein duquel la synecdoque devient de la fausse monnaie, parce que la fiction n'est plus désignée comme fiction, mais prise pour la réalité, pour l'être.

Quelles sont alors les conséquences du mariage entre synecdoques qui est aussi un contrat de dupes ? À l'exception des Gardiner (*Pride and Prejudice*), les couples déjà composés, dans les romans de Jane Austen, ne semblent animés par aucune joie, ni tendresse de se trouver ensemble. Pourquoi chacun tombe-t-il dans le panneau du contrat de dupes décrit par Jean-Jacques Lecercle ? Alors que là où une « volonté réciproque de conclure l'échange » a prévalu, la relation s'est appauvrie et « seuls des rapports d'argent (factures impayées, dette de jeu) retiennent ensemble les deux époux »¹⁴⁴. Le mariage de consommation rappelle en ce sens le résultat d'un pacte avec le diable, tel celui de Faust ou celui de Raphaël dans *La Peau de chagrin* : une jouissance éphémère, puis les souffrances éternelles des âmes damnées. Le mariage de consommation est une version laïque et comique de ce type de pacte, bien que le malheur de Mr. Bennet ou de Willoughby soit réel.

¹⁴² Derrida, Jacques, *op. cit.*, 113

¹⁴³ Spinoza, Baruch, *Éthique*, 114

¹⁴⁴ Lecercle, Jean-Jacques, « La circulation dans Pamela », 8

Les indices de la solitude et de la froideur auxquelles Mr. Bennet s'est condamné sont disséminés tout au long du roman. Son style ironique et désabusé en est le meilleur témoignage. Il se permet de parler des choses les plus douloureuses, sans en avoir l'air. L'enfer sur terre n'est pas loin, mais l'ironie et le plaisir du mot d'esprit empêchent son existence de sombrer dans le néant. Il préfère la compagnie de ses livres (*PP*, 12) à celle de ses semblables. Pour Susan Fraiman, Mr. Bennet « chooses books over people »¹⁴⁵. Les livres ne sont pas ici signes d'un autre. Ils flattent la vanité de Mr. Bennet. En s'écartant du monde, il se croit exempt des failles de ses semblables dont il se gausse. Victime de l'illusion synecdochique, Mr. Bennet a renoncé à toute relation à l'autre, si ce n'est dans un usage des signes, destiné à provoquer le rire. Éviter sa femme ou la faire tourner en bourrique sont ses seuls délices.

Quant à Willoughby, avant même la fin de *Sense and Sensibility*, alors que son mariage vient d'être célébré, il n'hésite pas à avouer à Elinor, la sœur de celle qu'il a trahie (Marianne) pour la fortune de Miss Grey, qu'il se sent condamné au malheur : « Tell her of my misery and penitence » (*SS*, 330). Willoughby est tellement prisonnier de la *doxa* sociale que sa représentation de lui-même est celle d'un bien possédant une valeur d'échange (« expensive »). Willoughby se croit victime de ses désirs, telle la figure de Don Juan analysée par Schopenhauer. En effet, pour Schopenhauer, la souffrance de l'humanité est infinie parce que son essence est de vouloir, son essence est désir — « Vouloir et désirer quelque chose, voilà toute son essence, tout à fait comparable à une soif inextinguible » — et vouloir c'est souffrir — « Or la base de tout vouloir est le besoin, le manque, donc la douleur, à laquelle il est livré d'emblée et en vertu même de son essence. »¹⁴⁶

Le pire est encore à venir, car le répit est impossible. La satisfaction est aussi futile et brève que la souffrance provoquée par le désir est profonde et durable. Chaque désir satisfait n'est que la promesse d'un nouveau désir, d'une nouvelle souffrance : « tout désir naît d'un manque, d'une insatisfaction quant à son état, il est donc souffrance tant qu'il n'est pas satisfait. Or aucune satisfaction n'est durable, elle ne fait toujours qu'inaugurer, bien au contraire, un nouveau désir »¹⁴⁷. Voilà une peinture des plus convaincantes de l'enfer auquel est condamné Willoughby ou plutôt, auquel il s'est condamné lui-même. En effet, la formulation « I had always been expensive » interroge le lien entre la logique de la *doxa* sociale et la façon dont il se l'approprie. En tant que sujet de la phrase, il se rend responsable de la façon dont la *doxa* envahit son propre discours.

¹⁴⁵ Fraiman, Susan, *Unbecoming Women*, 69

¹⁴⁶ Schopenhauer, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, I, 590

¹⁴⁷ *Ibid.*, 587

Willoughby donne la raison profonde de cette logique : « always in the habit of associating with people of better income than myself » (*SS*, 320). Le secret de sa valeur d'échange est dans celle de ceux à qui il veut ressembler. Consommer est une pulsion identitaire que vient gratifier la jouissance. La mode assure l'unité entre le signe et sa signification et, par le biais du discours, fige chacun dans un rôle. Le principe de la ressemblance et de l'imitation est le fondement de l'interprétation de ce type de signes. Il faut copier le groupe auquel le désir prend d'appartenir ; copier les Dalrymple (*P*, 148) par exemple, si l'aristocratie est le modèle, comme pour Sir Elliot et sa fille. Comme l'écrit Gabriel Tarde : « De tout temps, les classes dominantes ont été *ou ont commencé* par être les classes modèles »¹⁴⁸, à savoir ceux qui aujourd'hui composent la catégorie dénommée « establishment ». L'imitation fonctionne donc, du point de vue des catégories sociales, du haut vers le bas

¹⁴⁸ Tarde, Gabriel, *Les Lois de l'imitation*, 257

B. Signes et identification

Le principe de l'imitation est une autre loi essentielle de la *doxa*, rappelle Anne Cauquelin. Ne pas vouloir ressembler, c'est risquer l'exclusion, l'ostracisme : « L'être-ensemble est une sorte de loi pour les hommes. Tarde n'hésiterait pas à parler de “pulsion” à l'origine du social. La même pulsion qui porte les hommes à se regrouper les porte à s'imiter. Car une peur habite ce besoin d'être ensemble, celle d'être dépareillé, de ne pas se ressembler assez pour s'assembler, d'être en dehors, exclu. »¹⁴⁹ Il est vrai que pour Gabriel Tarde « ce besoin de conformisme » est tout simplement « naturel à l'homme social »¹⁵⁰. Se conformer et exclure sont deux processus qui vont de pair. Pour garantir leur association avec l'aristocratie à laquelle appartiennent les Dalrymple, les Elliot ont le devoir de rejeter les Croft : « We had better leave the Crofts to find their own level. » (*P*, 166) Mr. et Mrs. Croft n'ont pas le rang désiré auquel Sir Elliot et sa fille Elizabeth cherchent à être identifiés.

La règle fondamentale est que « [l]a similitude linguistique est la condition sine qua non de toutes les autres similitudes sociales, et, par suite, de toutes les nobles et glorieuses formes de l'activité humaine »¹⁵¹. La similitude linguistique repose sur l'usage des signifiants-mâtres qui mènent par la suite au piège de la synecdoque, dès lors que vouloir parler comme les autres finit par empêcher de savoir ce qui se dit vraiment. Les signes sociaux qui désignent les objets de possession permettant d'appartenir à un groupe, par l'usage d'un langage commun, paraissent au premier abord faciles à interpréter. Ils situent chacun sur l'échiquier social. Cependant il s'avère que ces signes, non perçus dans leur valeur métonymique, tiennent lieu d'identité, à l'instar des signes de la séduction (la jeunesse, la beauté ou la harpe de Mary Crawford), non perçus dans leur dimension synecdochique.

Par conséquent, au sein du discours social, les relations humaines sont réduites à des relations entre des signifiants-mâtres, garants d'un sentiment d'appartenance à un même groupe. Entre les signes, seuls des rapports de pouvoir semblent possibles, car les signes sont hiérarchisés par la *doxa* sociale de façon indiscutable. En d'autres termes, les signes sociaux qui sont économiques et économes (désigner le tout par la partie aboutit à une économie de la rencontre réelle avec l'autre) n'offrent aucun accès à l'autre, mais seulement à la consommation. Dans tous les cas, la relation intersubjective est rendue illusoire par le discours social qui condamne la rencontre avec l'autre. Il ne reste plus qu'une relation à soi,

¹⁴⁹ Cauquelin, Anne, *L'Art du lieu commun*, 101

¹⁵⁰ Tarde, Gabriel, *op. cit.*, 249

¹⁵¹ *Ibid.*, 320

une jouissance fondée sur l'usage illusoire non conscient de lui-même de la métonymie et de la synecdoque. Le mimétisme — parler le langage d'un groupe — est en ce sens une jouissance narcissique.

Le terme de jouissance se révèle à nouveau pertinent ici puisque le sens est double, jouissance au sens sexuel, mais aussi au sens juridico-commercial, dès lors que l'avantage est autant en livre de chair — « A pound of man's flesh »¹⁵² — qu'en livres (£) tout court. Le narcissisme a besoin d'un tiers pour s'entretenir, que ce tiers soit l'argent ou un trait physique, il s'agit toujours d'un signifiant-maître, principe d'identification à un groupe. Le narcissisme est situé par Freud entre « l'auto-érotisme et l'amour objet »¹⁵³. Lacan, dans son analyse du stade du miroir, montre que « [l']assomption jubilatoire de [l']image spéculaire », « à savoir la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image »¹⁵⁴, passe par la relation d'objet, puisqu'à ce moment-là « le moi se définit par une identification à autrui »¹⁵⁵. Le narcissisme passe par une relation à un partenaire, la question est de savoir quel partenaire. Willoughby déclare que son plaisir était sa seule préoccupation parce qu'il a toujours été complaisant à l'égard de lui-même (*SS*, 320). Le même argument est avancé par le colonel Fitzwilliam qui renonce à Elizabeth, en raison de ses habitudes de consommation (*PP*, 183). L'intérêt de ces portraits est de montrer la relation intime qui noue narcissisme et incapacité à rencontrer l'autre, si ce n'est en tant que signes linguistiques à consommer. Dépenser est une jouissance narcissique qui l'emporte pour ces hommes sur toute autre forme de plaisir.

Dans *Persuasion*, Sir Elliot est lui aussi dominé par le narcissisme. Il est obsédé par son apparence et par la beauté. S'il aime sa fille Elizabeth, c'est uniquement parce qu'elle lui renvoie sa propre image. L'incipit de *Persuasion* est de ce point de vue d'une grande lucidité sur la nature du narcissisme. Sir Elliot est associé à un objet fondamental dans la construction de son narcissisme. Il s'agit d'un livre qui a pour titre « the Baronetage » (*P*, 3). Un livre est censé être un signe culturel, un mode d'accès à l'autre. Or, ici, cette issue est fermée par le narcissisme, le livre est miroir de la vanité. Par conséquent, le livre, alors qu'il est, traditionnellement un signe du capital culturel, est discrédité dans l'usage qu'en font Mr. Bennet et Sir Elliot. Le contexte décide du sens d'un signe et le signe le plus noble peut dans certains contextes n'avoir plus aucune valeur. Le livre devient objet de consommation. Consommer est l'alpha et l'oméga du narcissisme dans les romans de Jane Austen. La loi de la *doxa* dans les romans de Jane Austen, s'établit ainsi : de même qu'il faut se marier, il est

¹⁵² Shakespeare, *The Merchant of Venice*, act 1 scene 3, 30

¹⁵³ Laplanche, Jean et Pontalis, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, 261

¹⁵⁴ Lacan, Jacques, *Écrits I*, 93

¹⁵⁵ Laplanche, Jean et Pontalis, Jean-Bertrand, *op. cit.*, 262

impératif de consommer. Se marier et consommer sont équivalents, puisqu'un partenaire s'achète comme le reste avec de l'argent.

Mr. Elton obéit à cette logique. Il accorde plus d'importance à l'argent qu'à la considération de la personne : « and if Miss Woodhouse of Hartfield, the heiress of thirty thousand pounds, were not quite so easily obtained as he had fancied, he would soon try for Miss Somebody else with twenty, or with ten » (*E*, 135). Du point de vue de la *doxa* et des signes sociaux, l'autre est toujours un ensemble, une catégorie, un instrument. C'est pourquoi tout contrat est un contrat de dupes, le partenaire n'est pas un sujet de droit. Si le choix du partenaire est déterminé par les signes sociaux, alors l'argent n'est pas seulement un signe qui permet la circulation des signes. Il n'est pas seulement ce qui évalue la valeur d'échange des partenaires. C'est le partenaire réel.

La question de savoir qui est l'autre ne mérite pas d'être posée, dès lors qu'une synecdoque suffit. Les bijoux sont, par exemple, selon David A. Miller, « the sign—and even some part of the substance—of everyone's required socialization ». Les bijoux ont une signification, parce que ce sont des signes sociaux. En tant que signifiants, ils sont inscrits dans un contexte qui donnent à ceux qui en parlent ou les affichent une nouvelle valeur. Les objets de consommation, les possessions sont des signes. Par conséquent, les partenaires dans le contrat de mariage étant considérés comme des possessions, ils peuvent aussi être interprétés comme des signes. Ils sont acquis selon le principe de l'illusion synecdochique puis tombent dans l'usage commun des objets de consommation et fonctionnent selon un principe métonymique. Ils participent de la mise en scène d'une appartenance à un groupe social plutôt qu'à un autre. En ce sens, l'époux ou l'épouse possède la même valeur que celle de la bague de mariage, à savoir « the craven vanity of successful socialization ». Or comme cela a été analysé, cela peut s'avérer vrai pour un homme ou pour une femme, bien que dans les romans de Jane Austen, cela soit plus rare dans le premier cas. La règle suivante : « by flourishing the token of marriage, a woman becomes that token herself, a bride who truly does appear like a bride—and nothing but »¹⁵⁶, s'applique aussi bien à Lady Bertram, qu'aux autres femmes partenaires d'un mariage de consommation, ou même à Willoughby, en remplaçant « woman » par « man » et « bride » par « groom ».

Cette substitution n'est d'ailleurs pas forcément nécessaire. En effet, cette analyse montre que du point de vue de la *doxa* sociale, Willoughby occupe une position féminine. Il ne tient pas les fils de la bourse. Penny Gay souligne d'ailleurs cette conscience de Jane Austen de la dimension carnavalesque de la scène sociale. Elle en voit la cause dans son goût pour le théâtre et cite à l'appui le passage de *Pride and Prejudice* où l'un des soldats est

¹⁵⁶ Miller, David A., *Jane Austen or The Secret of Style*, 12

habillé en femme : « the particularly carnivalesque episode of the girls dressing up one of the men in women's clothes »¹⁵⁷. Robert Ferrars appartient lui aussi à une catégorie sexuelle ambivalente. Lorsqu'il achète « a toothpick-case » (*SS*, 220), il trahit, selon D. A. Miller, son identité d'être « [u]nheterosexual »¹⁵⁸. Son regard ne vise pas Elinor et Marianne Dashwood en tant qu'objets sexuels, signes à acquérir parmi d'autres. Il est en rivalité avec elles : « in examining their features, he would only be assessing the competition for visual attention »¹⁵⁹.

Leur rencontre a lieu dans un magasin. Robert Ferrars se présente tel un objet de convoitise, au même titre que les autres objets du magasin. Il vient pour acheter un objet qui ne s'inscrit dans aucun rite social, « alienated from the major socializations of family and marriage ». Un tel objet ne dénote même pas pour D. A. Miller « the extreme "personal" character of its use » ou « the supreme inconsequence » qu'une première lecture suggère. En réalité, il désigne le vide, dès lors que précisément, cet objet ne contient rien. Pour le démontrer, D. A. Miller compare le rôle du cure-dent, le contenant attendu, à celui d'une chaise « in the corner of an other wise empty room ». La chaise a pour fonction non de remplir le vide, mais de rendre « the emptiness "full" (palpable, pervasive) ». De même, « the puny toothpick that would pry open the case's closure to a purpose, that would penetrate and occupy its no longer hollow inner cavity, by performing these tasks ill, by exemplifying what we should call, in analogy with "bad form," *bad content*, only brings out the insistence of a self-containment where what is contained amounts to little more—to no more than a little more—than the container »¹⁶⁰.

L'objet, par sa trivialité, voire par le dégoût qu'il peut provoquer, s'annule de lui-même et se contente de révéler le vide de son contenant. Ce contenant ne contient rien, le cure-dent en question est un rien. La valeur du signe possédé est de révéler l'identité, dans la mesure où Robert Ferrars est lui-même : « impenetrable on the outside, but vacant within ». Mais si le signe tient lieu d'identité — « that is all he presents of a self »¹⁶¹ — et que ce signe est signe du vide, alors l'identité convoitée se révèle être vide. Le vide est le secret de l'identité sociale. Le sens des signes de consommation est un vide ne recelant rien. Par conséquent, le procédé synecdochique d'identification des partenaires entre eux ne dissimule pas une vérité qui serait niée, il est la vérité théâtrale de l'être social.

La prise de conscience du vide est advenue après le mariage pour les couples, avec conscience pour certains, tels Mr. Bennet ou Lady Elliot qui a commis la même erreur que ce dernier en se laissant prendre au piège des signes de la séduction : « youthful infatuation ». Sir

¹⁵⁷ Gay, Penny, *op. cit.*, 25

¹⁵⁸ Miller, D. A., *op. cit.*, 16

¹⁵⁹ *Ibid.*, 15

¹⁶⁰ Miller, D.A., *op. cit.*, 13

¹⁶¹ *Ibid.*, 14

Elliot a en effet le plaisir d'être « remarkably handsome ». La vie de Lady Elliot se résume alors en cet effort décrit par Richard Jenkyns « to do the best she could with the desolating discovery that her husband was vacuous »¹⁶². Ce vide, comme chez les autres personnages est assorti d'un profond narcissisme : « Vanity was the beginning and the end of Sir Walter Elliot's character » (*P*, 4). Le vide est encore et toujours celui de l'image, qu'elle soit construite par les signes sociaux ou par les signes de la séduction. Le vide est la raison profonde de cette « mauvaise affaire »¹⁶³ que se révèle être le mariage. Par conséquent, le discours social est lui-même un signe, dans les romans de Jane Austen, signe d'un vide qui ne contient rien, équivalant en cela à la vanité, mais aussi à la pratique picturale des vanités qui révèle la vacuité des jouissances de ce monde.

Chez Proust, selon l'interprétation de Gilles Deleuze dans *Proust et les signes*, la relation entre signes et essence est certaine. Le narrateur doit quitter les mondes de la sociabilité et de l'amour pour atteindre le monde de l'art où lui sont révélées les essences. Il n'erre pas parce qu'il croit aux essences, mais parce que le chemin qui y mène est long et ardu. Chez Jane Austen au contraire, les signes tiennent lieu d'un être qui manque toujours, désignent un vide, constitué par la vanité d'un être épris de lui-même.

L'arrière-plan du mimétisme impliqué par le discours social est l'absence de tout désir singulier. Ainsi le désir de Mr. Collins lui est dicté par Lady Catherine de Bourgh. Seule l'autorité de la *doxa* parle à travers lui. Les lieux communs du discours du capital s'expriment, mais quant au désir de Mr. Collins, le lecteur n'en saura rien, tant il est identifié à celui du capital. En ce sens, son alliance avec Charlotte Lucas/Collins se justifie. Ils parlent un même idiome, non celui du désir amoureux, mais celui du capital, celui du renoncement à un désir propre.

Cette structure rappelle celle du « désir triangulaire »¹⁶⁴, titre du premier chapitre de l'ouvrage de René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*. En effet, Mr. Collins semble trouver la source de son désir dans « la suggestion d'un tiers »¹⁶⁵, Lady Catherine de Bourgh, non en tant que personne, mais en tant que signe. Lady Catherine de Bourgh joue le rôle de signe, d'une part, en raison de son nom, d'autre part, en raison de son discours qui se constitue en tant que signe de son appartenance à la noblesse et aux valeurs que la noblesse est supposée incarner, une noblesse qui, pour Mr. Collins, doit inspirer respect et silence, à l'instar d'un Dieu. En ce sens, si Mr. Collins est membre du clergé, il est indéniable que la

¹⁶² Jenkyns, Richard, *Fine Brush on Ivory*, 161

¹⁶³ Lecerclé, Jean-Jacques, *op. cit.*, 8

¹⁶⁴ Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, 15

¹⁶⁵ *Ibid.*, 17

question de savoir quel Dieu il sert se pose, ce qui n'est qu'une des multiples facettes de sa fausseté.

Parce que Mr. Collins répète les mots de Lady Catherine de Bourgh, qu'il agit sous leur impulsion et imite le discours de cette dernière, elle est pour lui « *médiateur* du désir »¹⁶⁶. Il s'agit dans ce cas de ce que René Girard appelle une « médiation externe »¹⁶⁷, puisque « la distance est suffisante pour que les deux sphères de *possibles* dont le médiateur et le sujet occupent chacun le centre ne soient pas en contact »¹⁶⁸. En effet, Lady Catherine et Mr. Collins ne risquent pas de désirer un même objet, bien que les désirs de Lady Catherine soient ceux de Mr. Collins. Le mimétisme est accompli par l'usage d'un même discours. Mr. Collins s'oriente par le discours de Lady Catherine. Selon René Girard, c'est un « héros de la médiation externe », à la manière de Don Quichotte, puisqu'il « proclame bien haut la vraie nature de son désir », « vénère ouvertement son modèle et s'en déclare le disciple »¹⁶⁹. Mr. Collins est le disciple de Lady Catherine de Bourgh.

Mais dans ce cas, comment distinguer le désir de Mr. Collins du désir d'Elizabeth Bennet ? N'est-elle pas de façon notoire le disciple de son père, comme il est le disciple de Lady Catherine ? Elle a en effet une façon à elle de manier l'ironie qui rappelle son père. Susan Fraiman définit ce trait commun comme un héritage. Mr. Bennet, écrit-elle, « bequeaths to Elizabeth his ironic distance from the world, his habit of studying and appraising those around him, his role of social critic »¹⁷⁰. Sur le plan juridique, privée en tant que femme de l'héritage paternel, Elizabeth Bennet trouve dans le discours la source d'un héritage plus intéressant. Dans la mesure où elle est « [e]nabled by her father », Elizabeth Bennet « sets out with a surplus of intellectual confidence and authority »¹⁷¹. Sa répartie facile, sur le modèle de son père, lui vaut la reconnaissance de ce dernier, puisque Mr. Bennet n'hésite pas à se retrouver en elle et à la défendre à ce titre : « Lizzy has something more of quickness than her sisters » (*PP*, 5). Ici, « quickness » est autant une allusion à son esprit de répartie qu'à sa vivacité d'esprit.

Cependant si le désir est pour René Girard de « nature imitative », une réalité que « [s]euls les romanciers révèlent »¹⁷², il apporte aussi une distinction concernant la question du désir triangulaire en différenciant le désir illusoire de l'« amour-passion ». En effet, l'« amour-passion » « ne transfigure pas », il « s'accompagne toujours d'estime, au sens cornélien de ce terme » et « se fonde sur un accord parfait entre la raison, la volonté et la

¹⁶⁶ *Ibid.*, 16

¹⁶⁷ *Ibid.*, 22

¹⁶⁸ *Ibid.*, 22-23

¹⁶⁹ *Ibid.*, 23

¹⁷⁰ Fraiman, Susan, *op. cit.*, 71

¹⁷¹ *Ibid.*, 63

¹⁷² Girard, René, *op. cit.*, 29

sensibilité ». Un tel amour correspond tout à fait à la vision traditionnelle de l'amour décrit dans les romans de Jane Austen, qui réunit les couples célèbres, Elizabeth Bennet et Mr. Darcy (*Pride and Prejudice*), Jane Bennet et Charles Bingley (*Pride and Prejudice*), Emma Woodhouse et Mr. Knightley (*Emma*), Elinor Dashwood et Edward Ferrars (*Sense and Sensibility*), Marianne Dashwood et le colonel Brandon (*Sense and Sensibility*), Fanny Price et Edmund Bertram (*Mansfield Park*), Catherine Morland et Henry Tilney (*Northanger Abbey*), et enfin, Anne Elliot et le capitaine Wentworth (*Persuasion*).

Par opposition, le désir issu de la médiation avec un tiers « projette autour du héros un univers de rêve ». Il est en ce sens illusoire, produit de la cristallisation, au sens stendhalien, expliqué dans son *De l'amour* et décrit ainsi par René Girard : « Du médiateur, véritable soleil factice, descend un rayon mystérieux qui fait briller l'objet d'un éclat trompeur. »¹⁷³ La source de l'éclat trompeur provient d'un mauvais usage de la synecdoque, analysé plus haut. Des « mines de sel de Salzbourg »¹⁷⁴ au « rayon mystérieux », une même conclusion s'impose, le principe du désir triangulaire est illusoire. Il dissimule la nature véritable du désir, son objet véritable. Lorsqu'Elizabeth Bennet parle le discours de son père, elle marque que son désir véritable vise le discours de son père, tout comme Mr. Collins désire celui de Lady Catherine, bien qu'aucun des deux ne s'en aperçoit. La raison en est que le désir triangulaire est vanité : « C'est donc bien la vanité qui métamorphose son objet. »¹⁷⁵

Par conséquent, un point commun s'établit entre Mr. Collins et Elizabeth Bennet, la structure de leur désir est triangulaire. Pourtant, Elizabeth Bennet est capable de parler, alors que Mr. Collins est prisonnier d'un discours. Lorsque Mr. Darcy menace le genre féminin entier par sa définition de la femme idéale, Elizabeth ne se laisse pas démonter et répond simplement : « *I never saw such a woman. I never saw such capacity, and taste, and application, and elegance, as you describe, united.* » (*PP*, 40) Elle est capable de faire appel à son expérience. Elle n'est pas prisonnière d'un discours. Elle est capable de vivre l'expérience de la conversation, quand d'autres communiquent, imposent, monologuent.

Une différence essentielle distingue le discours de Mr. Collins et celui d'Elizabeth Bennet, même si leur discours est porté par la figure d'un tiers, Lady Catherine de Bourgh pour le premier, Mr. Bennet pour la seconde. Alors que la rigidité du discours de Mr. Collins rend impossible toute modification de son propre discours par la perception du *hic et nunc*, à savoir l'expérience, Elizabeth Bennet, elle, est sensible à cette expérience. En outre, l'expérience amène chez Elizabeth un changement de point de repère, qui ne sera plus Mr. Bennet, mais Mr. Darcy, alors que Mr. Collins reste prisonnier de la figure maternelle que

¹⁷³ *Ibid.*, 32

¹⁷⁴ Stendhal, *De l'amour*, 34

¹⁷⁵ Girard, René, *op. cit.*, 32

représente pour lui Lady Catherine de Bourgh. Ce changement autorise ensuite Elizabeth à formuler son propre désir au sein de son discours, il n'est plus un secret pour elle-même. En ce sens, le désir devient vrai quand il devient possible de le dire. Le désir de Mr. Collins suscité par le discours de Lady Catherine est implicite ou inavoué, tout comme celui d'Elizabeth pour Mr. Bennet. Par opposition, l'amour d'Elizabeth pour Mr. Darcy est de l'ordre du discours. Il devient possible de le dire. La question sera de savoir comment.

Lorsque le principe figural de la métonymie et de la synecdoque est dévoilé, il ne reste rien, plus rien à étreindre qu'une ombre. L'échelle des valeurs est démontée par l'ironie qui dénonce un principe de scalarisation vide, en tant qu'il repose sur l'argent, sur la logique du capital, celle de l'accumulation et de la consommation. Cette logique renvoie à la logique du discours social, dont le principe est fondé sur la jouissance de l'énumération des possessions. L'acquisition est l'objet suprême du discours du capital et le mariage est l'un des moyens de l'atteindre. Toute chose renvoie à une promesse de jouissance, produit d'un contrat autant que d'un processus de consommation ou d'un discours. Le discours du capital vise cette jouissance. Un tel discours est le principe du contrat de dupes. La question est alors de savoir comment éviter la fausse monnaie du discours amoureux social inauthentique, « une monnaie dont on ne sait pas si elle est suffisamment titrée, si elle est vraie ou fausse, garantie ou non, puisque le rapport n'est pas établi, pas visible, pas vérifiable ». Dans l'ordre du discours, cette question se pose dans la mesure où chacun risque de « nous tromper, [...] [d']avoir l'air de pouvoir nous tromper en se trompant lui-même, nous payer de mots en se payant de mots »¹⁷⁶.

¹⁷⁶ Derrida, Jacques, *Donner le temps*, 1, 84

C. De la fausse monnaie au différend

La comparaison entre les deux premières demandes en mariage adressées à Elizabeth Bennet dans *Pride and Prejudice* permet d'analyser ce moment où un discours se révèle comme étant de la fausse monnaie. Le premier point commun entre ces deux demandes est de se présenter comme si elles étaient des demandes, alors qu'elles n'en sont que le signe, la fausse monnaie d'une demande. En effet, aucun des deux hommes ne pose la question à Elizabeth, ainsi que le remarque Bruce Stovel, dans son article, « Asking Versus Telling ». Pour Bruce Stovel, cette réplique de Mr. Collins : « And nothing now remains for me but to assure you in the most animated language of the violence of my affection » est « exorbitantly funny partly because the one thing remaining for him is to ask Elizabeth to marry him ». Elizabeth ne manque pas de le faire remarquer à Mr. Collins : « You are too hasty, Sir [...]. You forget that I have made no answer. » (*PP*, 106) En ne posant pas la question, Mr. Collins ne donne pas à Elizabeth le droit de refuser.

De même Mr. Darcy ne demande rien à Elizabeth, « he is much better at telling than asking ». Il conclut ses propos avec l'espoir « that it would be rewarded by her acceptance of his hand ». Bruce Stovel détaille la syntaxe de cette proposition : « Elizabeth's capacity to choose is buried within the passive voice ("be rewarded") in a subordinate clause and Darcy's asking Elizabeth to marry him has dwindled to near invisibility in the single, final word, "hand." »¹⁷⁷ Le terme « rewarded » donne à l'échange amoureux une dimension concrète et matérielle qui rappelle plutôt une transaction ou un échange commercial. Par conséquent, tout comme celle de Mr. Collins, la demande de Mr. Darcy est une fausse demande. Elle fait passer pour un échange amoureux, ce qui est une transaction commerciale, une façon d'acheter Elizabeth Bennet, ce pourquoi il n'est pas attendu de réponse, puisque les deux hommes sont convaincus d'offrir plus qu'elle ne vaut. Elizabeth perçoit qu'il ne s'agit pas d'une demande puisque Mr. Darcy ne doute pas de la réponse : « she could easily see that he had no doubt of a favourable answer » (*PP*, 189).

Ainsi que Bruce Stovel le rappelle « telling is easy and asking is hard, because telling is a one-way communication, a transmission of opinion and fact, while question-and-answer is a two-way exchange. Question-and-answer is thus the core element in conversation, which is, precisely, an exchange, a mutual creation by two or more people »¹⁷⁸. En ce sens, les deux

¹⁷⁷ Stovel, Bruce, « Asking Versus Telling », in *The Talk in Jane Austen*, 32

¹⁷⁸ *Ibid.*, 25

discours en question, celui de Mr. Collins et celui de Mr. Darcy, sont de la fausse monnaie parce qu'ils prétendent engager une conversation qui n'en est pas une, mais aussi parce que ce discours prétend être amoureux alors qu'il ne l'est pas. Le contenu amoureux est inexistant, puisqu'à la place de l'autre est assignée une place vide. Mr. Collins va même jusqu'à dire à Elizabeth : « your refusal of my addresses is merely words of course » (*PP*, 108). Il accuse le discours d'Elizabeth d'être de la fausse monnaie, d'être une acceptation qui se fait passer pour un refus.

Cette accusation est terrible car elle prive Elizabeth de toute parole, de toute possibilité de se faire entendre. Mr. Collins et Elizabeth n'ont alors d'autre recours que de s'en remettre à une autorité supérieure représentée par les parents d'Elizabeth. Mr. Collins est convaincu qu'ils la forceront à l'épouser : « I am persuaded that when sanctioned by the express authority of both your excellent parents, my proposals will not fail of being acceptable » (*PP*, 109). Quant à Elizabeth, elle est désespérée : « If what I have hitherto said can appear to you in the form of encouragement, I know not how to express my refusal in such a way as may convince you of its being one. » (*PP*, 108) Pour Mr. Collins, Elizabeth n'a pas accès à la parole, d'où son aveu d'impuissance. Dans un tel contexte, les mots ne veulent plus rien dire. Le droit de parler en son nom propre est dénié à Elizabeth. Elle est contrainte de s'en remettre à la parole d'un autre : « determined, if he persisted in considering her repeated refusals as flattering encouragement, to apply to her father » (*PP*, 109).

Cette conclusion, ainsi que le souligne Susan Fraiman, « demonstrates the efficacy of paternal words », tout en montrant que « a lady's word carries no definitive weight »¹⁷⁹. Cependant cette configuration n'a rien d'absolu, elle est le produit de l'adresse de Mr. Collins à Elizabeth. Son discours est avant tout une façon de nier la parole d'Elizabeth et d'affirmer que le mariage est une affaire d'hommes, qui se traite d'homme à homme, entre lesquels doit se faire l'échange des femmes, au sens défini par Claude Lévi-Strauss. Au sein d'un tel discours, « women function as a kind of currency » et par ce biais, écrit Susan Fraiman, « their circulation bind [...] and organiz[e] male society »¹⁸⁰. Elizabeth est sauvée par le refus de son père de faire alliance avec Mr. Collins. Mr. Bennet passera aussi par elle pour accepter l'alliance que lui propose Mr. Darcy à la fin du roman. L'héritage paternel est pour Elizabeth Bennet tout entier contenu dans ce don de la parole que lui a fait son père, ce qui lui donne la force de désirer être entendue. Pour Elizabeth Bennet, la parole est donc « [t]he site of her resistance, as well as her compromise »¹⁸¹. Elle se défend et s'efforce d'exprimer un désir singulier quand d'autres y renoncent, à l'instar de Charlotte Lucas.

¹⁷⁹ Fraiman, Susan, *op. cit.*, 70

¹⁸⁰ *Ibid.*, 73

¹⁸¹ *Ibid.*, 76

Quant à Mr. Collins, en tant que personnage, il est sous tous ses aspects de la fausse monnaie. Il passe son temps à dire ce qu'il ne fait pas et à faire ce qu'il ne dit pas. Lorsque Mr. Collins demande Elizabeth Bennet en mariage, il a en réalité en tête de s'approprier, selon l'analyse d'Edward Copeland, « the material belongings of the landed classes »¹⁸². Il cherche à poursuivre la promotion sociale qu'il a commencée grâce aux faveurs de Lady Catherine de Bourgh. Son regard ne distingue pas entre les jeunes filles Bennet et le mobilier : « [t]he hall, the dining-room, and all its furniture were examined and praised ». Mrs. Bennet ne s'y trompe pas lorsqu'elle éprouve « the mortifying supposition of his viewing it all as his own future property » (*PP*, 65). De ce point de vue, il est impossible d'accorder foi aux intentions avouées par Mr. Collins dans sa lettre adressée à Mr. Bennet. Mr. Collins prétend vouloir amener une réconciliation familiale, longtemps empêchée par son père. Personne n'est dupe cependant des intentions qui se dissimulent derrière la métaphore figée du rameau d'olivier (*PP*, 63).

Cette lettre promet chez Mr. Collins une maîtrise de l'art de la conversation qui fait de lui une caricature grossière de Veltchaninov, personnage de *L'Éternel Mari*, roman écrit par Dostoïevski. La technique de Veltchaninov est décrite par Alain Milon en ces termes : « cet art singulier de la conversation mondaine, cette entreprise d'apparat qui consiste à paraître simple, spontané, sincère et plein d'entrain, alors que tout est appris, aussi bien l'effet du rhétoricien que l'effet de manche »¹⁸³. Avec son ironie habituelle, Mr. Bennet remarque combien la relation entre parole et sens du *kairos* fait défaut à Mr. Collins. Ce dernier prétend que sa parole émerge « chiefly from what is passing at the time ». Toutefois, il ne peut pas s'empêcher de remarquer qu'il lui arrive de s'exercer, remplaçant la spontanéité par le signe apparent de la spontanéité, à savoir « as unstudied an air as possible » (*PP*, 68). Les improvisations de Mr. Collins et celles de Veltchaninov sont aussi peu improvisées que possible.

De même la rencontre amoureuse pour Mr. Collins n'a rien d'une contingence. Elle obéit à un froid calcul. Selon la loi du désir triangulaire, Lady Catherine de Bourgh, protectrice de Mr. Collins, lui a déjà délivré le modèle de la femme parfaite : « Mr. Collins, you must marry. A clergyman like you must marry.—Chuse¹⁸⁴ properly, chuse a gentlewoman for *my* sake; and for your *own*, let her be an active, useful sort of person, not brought up high, but able to make a small income go a good way. This is my advice. Find such a woman as soon as you can, bring her to Hunsford, and I will visit her. » (*PP*, 105-106) Son modèle possède deux critères, celui du rang social et celui de l'économie, de la gestion du

¹⁸² Copeland, Edward, *op. cit.*, 97

¹⁸³ Milon, Alain, *L'art de la conversation*, 22

¹⁸⁴ Orthographe de l'édition

capital. En ce sens, le discours du capital donne au mariage la valeur d'un contrat d'embauche. Le partenaire doit avoir une valeur d'échange, ainsi qu'une valeur d'usage et tout travail mérite salaire. Mr. Collins est prêt à payer pour une femme, telle est la volonté de Lady Catherine de Bourgh.

Ces qualités, Mr. Collins les attribue à Elizabeth Bennet qui possède à la fois « modesty » et « natural delicacy » (*PP*, 105). Puis il reprend la première dans une énumération qui finit par le terme « qualification » — « your modesty, economy, and other amiable qualifications » (*PP*, 106) — terme qui peut être perçu comme une référence directe au monde de l'emploi. En outre, l'énumération se termine dans le flou le plus total car, en réalité, il ne sait pas qui est vraiment Elizabeth, ce qui fait écho au début de son discours où il parlait des autres perfections supposées de cette dernière, sans en dire plus — « your other perfections » (*PP*, 105). De quoi parle-t-il vraiment ? Son discours se révèle une nouvelle fois être un signe ne désignant rien. L'univers des phrases du destinataire Mr. Collins implique un champ lexical qui ne convient pas à ce que le lecteur sait d'Elizabeth Bennet. La place occupée par le destinataire de ses phrases est vide.

Les termes de « destinataire » et de « destinataire » renvoient à la définition de la phrase de Jean-François Lyotard, précisée dans *Le Différend*, à partir de la spécification des instances en jeu :

Il faudrait dire de façon simplificatrice qu'une phrase présente ce dont il s'agit, le cas, *ta pragmata*, qui est son référent ; ce qui est signifié du cas, le sens, *der Sinn* ; ce à quoi ou à l'adresse de quoi cela est signifié du cas, le destinataire ; ce "par" quoi ou au nom de quoi cela est signifié du cas, le destinataire. La disposition d'un univers de phrase consiste dans la situation de ces instances les unes par rapport aux autres. Une phrase peut comporter plusieurs référents, plusieurs sens, plusieurs destinataires, plusieurs destinataires. Chacune de ces quatre instances peut être ou ne pas être marquée dans la phrase.¹⁸⁵

Pour Jean-François Lyotard, ces instances de la phrase définissent deux axes. Le premier est « l'axe de l'adresse », « polarisé » par « les pôles destinataire et destinataire ». L'axe de l'adresse « connote le pragmatique ». Le deuxième axe, « sémantico-référentiel », est polarisé par « les pôles sens et référent » et « connote le sémantique ». Jean-François Lyotard précise qu'« un univers de phrase est en principe disposé selon cette double polarisation. Une phrase est articulée dans la mesure où elle présente un univers »¹⁸⁶.

Mr. Collins est capable une seule fois de parler en employant des phrases qui conviennent à Elizabeth, de la prendre en compte réellement en tant que destinataire, lorsqu'il précise « your wit and vivacity I think must be acceptable to her, especially when tempered

¹⁸⁵ Lyotard, Jean-François, *Le Différend*, 30-31

¹⁸⁶ Lyotard, Jean-François, « L'inarticulé ou le différend même », in *Figures et conflits rhétoriques*, 201

with the silence and respect which her rank will inevitably excite » (*PP*, 106). Cette phrase prononcée très sérieusement par Mr. Collins ne peut que prêter à sourire. Qui est un peu familiarisé avec les univers des phrases d'Elizabeth Bennet, ne peut que s'interroger sur l'espoir qu'elle soit réduite au respect et au silence. Le déroulement de l'intrigue et le séjour d'Elizabeth à Longbourn accentuent l'ironie de ce passage puisqu'Elizabeth tient tête à Lady Catherine de Bourgh. En outre, au sein même de la construction syntaxique, l'ironie est déjà présente dans la proximité dangereuse de « I think » et « must ». Le premier groupe verbal renvoie à la subjectivité de Mr. Collins, un jugement émis à partir de sa croyance, sujet à caution, alors que le modal montre l'effort de Mr. Collins pour se rassurer sur ce point. En réalité, la certitude du modal n'est pas une certitude absolue puisqu'elle repose sur le respect et le silence attendus d'Elizabeth. Mr. Collins serait-il capable d'entendre une faille dans sa stratégie de recrutement ?

Il est conforté dans ses certitudes par le recours à un autre type d'ensemble dans lequel il classe Elizabeth, celui de la jeune femme, « young ladies » (*PP*, 107). Un homme peut s'attendre à ce que, par modestie, toute jeune femme qui se respecte, rejette sa première demande en mariage, malgré le désir qu'elle a de l'accepter : « the established custom of your sex to reject a man on the first application » (*PP*, 108). Mr. Collins croit donc s'en remettre aux lois établies par la *doxa*. Il pense pouvoir déduire de ces lois, l'interprétation correcte du comportement d'Elizabeth. L'erreur logique qui repose sur l'emploi de l'induction dans le domaine de la psychologie humaine est de nouveau illustrée.

Mr. Collins est un mauvais interprète des signes linguistiques, il ne sait pas écouter, car Elizabeth n'entre pas dans cette catégorie : « I do assure you that I am not one of those young ladies (if such young ladies there are) who are so daring as to risk their happiness on the chance of being asked a second time. » (*PP*, 107) Elizabeth revendique un désir qui ne s'écrit pas selon l'ordre voulu par la *doxa*, indépendance qui remet en question la représentation de Mr. Collins et celle de toute une époque sur la modestie et la pudeur des femmes. Les mots prononcés par Elizabeth associent les manigances féminines à leur malheur. Entrer dans la catégorie doxique de la jeune femme modèle revient à se condamner au malheur.

En conclusion, Mr. Collins n'est pas prêt à écouter Elizabeth lorsqu'il prétend la demander en mariage. Pourtant, une grande place est laissée à la parole, le dialogue entre les deux protagonistes est annoncé comme une scène de théâtre : « The next day opened a new scene at Longbourn. » (*PP*, 104) Comme dans le dialogue d'ouverture de *Pride and Prejudice*, le style théâtral est très présent. Dans le dialogue d'ouverture, les répliques s'enchaînent avec une grande vivacité. Dans le dialogue en question entre Mr. Collins et Elizabeth Bennet, les répliques sont plus longues, mais le dialogue prend le pas sur la

narration. Les répliques de Mr. Collins se présentent comme « a comic parody of Mr. Darcy's pomposity and self-importance, even to the extent of assuming he is irresistible to the heroine »¹⁸⁷. Le prêche ou le plaidoyer juridique sont aussi des styles oraux dont s'inspire Mr. Collins pour donner couleur à son style pompeux, justifiant ces mots, « le style est l'homme même », prononcés par Buffon dans son *Discours sur le style*. Mr. Collins est aussi pompeux que son style.

Mais est-ce d'un style dont il s'agit ou bien d'une absence de style dès lors qu'il n'est rien d'autre que le style ? En effet, le travail de son style n'est pas celui « propre à tous ceux qui ne cherchent pas à se retrancher derrière des valeurs stylistiques ». Au contraire, Mr. Collins cherche à entrer dans des catégories. Il n'invente rien, il copie. Son style est tout entier commandé par la rhétorique. Et s'il n'y a pas, comme nous en informe Alain Milon dans *L'Art de la conversation*, « en soi de bonne ou de mauvaise rhétorique », il est certain que Mr. Collins fait partie de « ceux qui en abusent », à savoir les « *rhétoriciens* », par opposition au « *rhéteurs* », ceux pour qui « le bon emploi de la rhétorique » prime sur le reste, ceux qui savent l'utiliser « avec finesse et subtilité »¹⁸⁸.

Le style de Mr. Collins est dès lors une absence de style, dans la mesure où « [a]voir du style, c'est justement ne pas le rechercher, c'est [...] affirmer sa nature et sa singularité d'auteur »¹⁸⁹. La logique d'un tel personnage est de considérer qu'une demande en mariage est une espèce d'argumentation classique, une forme. Il soliloque et le dialogue s'apparente plutôt à un dialogue de sourds ou « dialogues monodiques »¹⁹⁰, selon les termes d'Alain Milon. Il propose à Elizabeth un contrat et il en défend les termes pour démontrer quels seront ses avantages. Elle doit l'épouser car sa proposition est avantageuse pour elle et il est fort peu probable qu'elle en reçoive d'autres : « and you should take it into farther consideration that in spite of your manifold attractions, it is by no means certain that another offer of marriage may ever be made you » (*PP*, 108). Sa demande en mariage est ordonnée par des arguments rationnels : « first », « Secondly », « and thirdly » (*PP*, 105). Mr. Collins s'adonne à une démonstration de force, non à une demande en mariage.

Toutes les instances du discours de Mr. Collins sont donc mensongères. Son discours est de la fausse monnaie. Il s'adresse à un type féminin qui est absent (destinataire) et lui-même en tant que sujet est absent (destinateur). Il ne fait que reprendre à son compte, à la façon d'un perroquet, le discours de Lady Catherine de Bourgh. Il prétend parler d'amour (référent), mais le sens de son discours est un entretien d'embauche. Alors qu'il prétend

¹⁸⁷ Gay, Penny, *Jane Austen and the Theatre*, 84

¹⁸⁸ Milon, Alain, *op. cit.*, 6

¹⁸⁹ Buffon, George-Louis Leclerc, Comte de, *Discours sur le style*, 15

¹⁹⁰ Milon, Alain, *op. cit.*, 13

demander, il contraint. Il parle seul parce qu'il ne parle pas. Il communique un discours, le discours courant, la *doxa* de son époque, en tant qu'elle est dominée par la logique du capital. En ce sens, au niveau du discours, il apparaît que si la position de l'interlocuteur ou du destinataire est vide, alors celle du destinataire ou locuteur a toutes les chances de l'être aussi.

Qu'en est-il de ce point de vue du discours de Mr. Darcy ? Le rythme de son entrée en scène est dans un premier temps rapide et plein d'énergie. Mr. Darcy est un homme d'action et il est tout d'abord perçu dans le mouvement de la marche « she saw Mr. Darcy walk into the room ». Juste avant l'arrivée de Mr. Darcy, Elizabeth Bennet considérait sa relation avec le colonel Fitzwilliam et s'attendait à le voir lui. À sa grande surprise, il s'agit de Mr. Darcy, métamorphosé de prétendu contempteur en prétendant, alors qu'elle attendait un autre homme. Mr. Darcy se comporte en outre d'une façon qui ne lui ressemble pas. Il a perdu son calme : « In a hurried manner », « He sat down for a few moments, and then getting up walked about the room », « in an agitated manner ». Dans ces circonstances, alors que l'attitude d'Elizabeth est décidément hostile — « with cold civility », « said not a word » —, et qu'un silence pesant s'installe entre eux — « a silence of several minutes » (*PP*, 189) —, il ne se prive pas d'exprimer ses sentiments pour Elizabeth. Il ne perçoit donc pas l'hostilité de cette dernière. À l'instar de Mr. Collins, prisonnier de son propre discours, il est incapable de percevoir la situation devant ses yeux et ses oreilles, incapable d'accueillir une expérience de l'autre inattendue.

Les premiers mots de Mr. Darcy rapportés au style direct sont toutefois encourageants. Selon la description de Bruce Stovel : « he bursts out with a heartfelt expression of his love »¹⁹¹. Qu'en est-il vraiment ?

In vain have I struggled. It will not do. My feelings will not be repressed. You must allow me to tell you how ardently I admire and love you.”

Elizabeth's astonishment was beyond expression. She stared, coloured, doubted, and was silent. This he considered sufficient encouragement, and the avowal of all that he felt and had long felt for her, immediately followed. He spoke well, but there were feelings besides those of the heart to be detailed, and he was not more eloquent on the subject of tenderness than of pride. His sense of her inferiority—of its being a degradation—of the family obstacles which judgment had always opposed to inclination, were dwelt on with a warmth which seemed due to the consequence he was wounding, but was very unlikely to recommend his suit.

In spite of her deeply-rooted dislike, she could not be insensible to the compliment of such a man's affection, and though her intentions did not vary for an instant, she was at first sorry for the pain he was to receive; till, roused to resentment by his subsequent language, she lost all compassion in anger. She tried, however, to compose herself to answer him with patience, when he should have done. He concluded with representing to her the strength of that attachment, which, in spite of all his endeavours, he had found impossible

¹⁹¹ Stovel, Bruce, *op. cit.*, 32

to conquer; and with expressing his hope that it would be now be rewarded by her acceptance of his hand. As he said this, she could easily see that he has no doubt of a favourable answer. He spoke of apprehension and anxiety, but his countenance expressed real security. Such a circumstance could only exasperate farther, and when he ceased, the colour rose into her cheeks [...]. (PP, 189)

Il est vrai qu'il avoue de but en blanc à Elizabeth la force de ses émotions. Cependant, cet énoncé arrive à la fin d'un enchaînement de phrases dont la tonalité première est celle d'une impuissance, accompagnée du regret de cette impuissance : « In vain have I struggled ». Ses premiers mots sont « In vain ». Or ce qui est vain, c'est aussi sa propre vanité, celle qui transforme l'objet de son attention en objet de désir, ainsi que l'a montré l'analyse du texte de René Girard sur la structure triangulaire du désir. Dès le début, la vérité de son désir est énoncée, non pas la vérité de l'amour-passion, mais de la vanité.

C'est pourquoi, dans cet énoncé, le « I » se retrouve en position secondaire. Si la singularité d'Elizabeth est niée, elle l'est au moins autant que celle de Mr. Darcy. En effet, si au sein d'un enchaînement de phrases, le destinataire est absent, le destinataire l'est aussi. Les attaques portées par Mr. Collins contre son propre désir, autant que contre le désir d'Elizabeth, sont réitérées dans la demande en mariage de Mr. Darcy. Il écrase lui aussi le désir d'Elizabeth sous le discours de la *doxa* afin de la faire entrer dans une catégorie dont elle cherche à s'extraire. Il s'adresse lui aussi à un groupe et non à une personne en particulier, celui des filles dont la mère est vulgaire. Le premier « I » est placé après le verbe, soumis au combat et non victorieux. Le second « I » arrive trop tard, après deux phrases d'effacement complet, où dominant le pronom impersonnel « It » et le groupe nominal « My feelings ». Mr. Darcy ne se reconnaît pas dans ses propres sentiments, il se soumet à eux, dans une attitude de défaite. Le modal employé est « will ». Mr. Darcy avoue son impuissance non pas dans le présent de l'expérience, mais dans un futur fantasmé. Il avoue qu'il a renoncé à lutter. Il oublie de préciser que ce renoncement est un choix. Il se présente en victime de sa propre décision et se met dans une position qui donne à son désir les accents d'une fausse monnaie. Son discours est une fausse monnaie car il refuse ce qu'il affirme, il ne veut pas aimer la femme qu'il dit aimer. Et son discours est une fausse monnaie parce qu'il fait passer pour une demande ce qui n'en est pas une. Son adresse à Elizabeth, le premier emploi du pronom « You » est tout de suite effacé par le modal « must », « You must allow me », il ne s'agit pas de demander mais de dire, voire de contraindre.

Comme Mr. Collins, Mr. Darcy manie habilement la rhétorique : « He spoke well, but there were feelings besides those of the heart to be detailed, and he was not more eloquent on the subject of tenderness than of pride. » L'ambivalence des propos de Mr. Darcy est toute entière contenue dans cette phrase. Son discours qui se veut amoureux est saisi par un autre

discours qui en nie le caractère amoureux, la conjonction de coordination introduit à cette ambivalence « but » : quelque chose ne va pas. L'ironie relève ici de l'usage de la litote. L'ambivalence est introduite par des propos énigmatiques : « feelings besides those of the heart to be detailed ». L'expérience amoureuse est celle du cœur ou elle n'est pas. Or le cœur, qui est employé ici de façon métonymique pour désigner l'amour, est nié immédiatement par un autre enchaînement de phrases. L'enchaînement des phrases de l'amour est une nouvelle fois impossible parce qu'il est remplacé par un enchaînement de phrases dont le champ lexical est celui de la fierté. L'expérience amoureuse ne pourrait se soumettre à la rhétorique qui consiste à énumérer, détailler, argumenter : « to be detailed ». Cette information permet de confirmer ce que la fausse demande de Mr. Collins avait déjà laissé entendre. Le discours amoureux se passe d'argumentation, de justification. Il se dit mais ne s'explique pas. Ici l'explicitation remplace le dire. L'aveu est annulé par l'explicitation.

L'explicitation en question est introduite en ces termes : « not more eloquent on the subject of tenderness than of pride ». Il s'agit là d'une litote, signifiant en réalité « more eloquent on the subject of pride than of tenderness », ce qui n'est donc pas exactement le contraire de la phrase de départ qui serait « more eloquent on the subject of tenderness than of pride ». La litote est « une expression qui dit moins pour en faire entendre plus »¹⁹², selon la définition du *Littre* proposée par Bernard Dupriez dans son dictionnaire des procédés littéraires. La description des propos de Mr. Darcy passe par ce qui leur a manqué et fait entendre aussi ce qu'ils auraient dû être. Or la « litote »¹⁹³ est relevée par Pierre Schoentjes dans sa *Poétique de l'ironie* comme l'un des « indices de l'ironie »¹⁹⁴. La fin du paragraphe se conclut sur une litote qui fait écho à la première « was very unlikely to recommend his suit », « very unlikely » est une atténuation de la négation absolue qu'il faut entendre ici.

Entre ces deux litotes, marque d'une ironie aux dépens de Mr. Darcy, est présenté le développement du raisonnement de Mr. Darcy, bien plus éloquent donc sur la question de la fierté que sur celle de l'amour. Il parle à cet instant comme le fera plus tard sa tante. Il parle au nom d'une classe sociale, pour en défendre les signes et surtout se rassurer sur sa propre possession de ces mêmes signes — « the family obstacles ». Le rang et/ou la fortune sont ainsi les critères décisifs du mariage, plus encore que les sentiments. L'évaluation est quantitative : « His sense of her inferiority—of its being a degradation ». Le médiateur du désir de Mr. Darcy est ainsi le même que celui de Mr. Collins, à savoir Lady Catherine de Bourgh. Le discours de Lady Catherine joue le rôle de médiateur. Ce discours est le signe

¹⁹² Dupriez, Bernard, *op. cit.*, 277

¹⁹³ Schoentjes, Pierre, *Poétique de l'ironie*, 175-176

¹⁹⁴ *Ibid.*, 158

d'une idéologie héraldique, celle de la noblesse, de la valeur des liens du sang et de la noblesse, modèle battu en brèche par la nouvelle société en train de se former.

Or, de ce point de vue, il est intéressant de remarquer que les effets du désir triangulaire peuvent être tout autant producteurs d'amour que de haine. Capable d'embellir l'objet, le désir triangulaire peut aussi l'enlaidir. Le point essentiel est que l'objet est manqué. Stendhal écrit à ce propos que « la haine a sa cristallisation »¹⁹⁵. Par la médiation de Lady Catherine de Bourgh, Mr. Darcy adopte ainsi un point de vue négatif sur Elizabeth Bennet. S'associer avec la famille Bennet serait pour lui et sa tante une chute dans la hiérarchie sociale. Le désir triangulaire peut aussi être haine triangulaire. Ce désir est en réalité vanité, sans autre objet que soi-même et par conséquent fondamentalement insatisfaisant, renvoi perpétuel au même vide.

Quant à Elizabeth, sa réaction première est, comme face à Mr. Collins, le silence. Devant Mr. Collins, elle se tait pour éviter d'éclater de rire — « The idea of Mr. Collins, with all his solemn composure, being run away with by his feelings, made Elizabeth so near laughing that she could use the short pause he allowed in any attempt to stop him farther » (*PP*, 105). Devant Mr. Darcy, elle ne parle pas — « was silent » —, le doute l'envahit : « Elizabeth's astonishment was beyond expression », « doubted ». Le silence n'est donc pas univoque. Il ne signifie pas la même chose en tant que réaction, réponse aux propos de Mr. Collins et en tant que réponse aux propos de Mr. Darcy. Mais dans les deux cas une réaction physique (« so near laughing » et « stared, coloured ») prend le pas sur la possibilité d'articuler une réponse. Le silence est la réponse et la réaction physique porte la marque de ce silence.

Néanmoins, ce silence est interprété dans les deux cas comme un signe d'encouragement, aussi bien par Mr. Collins — « he continued » (*PP*, 105) — que par Mr. Darcy — « This he considered sufficient encouragement ». Or le silence est une « phrase-affect », réponse qui se distingue des autres phrases, « en tant qu'elle est inarticulée »¹⁹⁶, selon la définition qu'en donne Jean-François Lyotard. La réponse d'Elizabeth est une phrase dans la mesure où « il n'y a pas de non-phrase, un silence est une phrase, il n'y a pas de dernière phrase »¹⁹⁷, mais parce qu'elle est submergée par ses émotions, sa réponse est inarticulée, phrase-affect donc.

Face au premier prétendant, Mr. Collins, la phrase-affect est une impossibilité d'éclater de rire, par respect des lois sociales de la politesse, alors que face au second prétendant, Mr. Darcy, la phrase-affect révèle combien Elizabeth est frappée de stupeur par les propos qu'il

¹⁹⁵ Stendhal, *op. cit.*, 44

¹⁹⁶ Lyotard, Jean-François, « L'inarticulé ou le différend même », 201

¹⁹⁷ Lyotard, Jean-François, *Le Différend*, 10

lui tient. Le corps d'Elizabeth est marqué par des affects qui sont traces du déplaisir provoqué par les propos de Mr. Darcy, puisque la phrase-affect « signale du sens » et que ce sens « est d'une seule sorte plaisir et/ou peine »¹⁹⁸. La phrase-affect est passion, au sens donné à cette expression par Spinoza dans *l'Éthique*. Plaisir et peine correspondent à l'opposition qui se retrouve dans le texte de Spinoza entre Joie et Tristesse : « Par *Joie* j'entendrai [...] une *passion par laquelle l'Âme passe à une perfection plus grande*. Par *Tristesse*, une *passion par laquelle elle passe à une perfection moindre*. »¹⁹⁹ En outre, en tant que phrase-affect, le rôle du silence est de signaler « qu'une ou des instances sont niées »²⁰⁰. Lorsque l'une ou plusieurs des instances sont niées, se pose la question du différend. Un différend est en jeu dès lors qu'un discours est de la fausse monnaie.

Dans son article sur la phrase-affect, Richard Pedot explique qu'il s'agit pour Jean-François Lyotard de formuler « une définition plus précise de la question de l'affect en lien avec celle du langage, dans la perspective de sa théorie du différend »²⁰¹. À travers cette réflexion se pose la question « [d]es liens existant entre événement et discours »²⁰², chère à littérature. La phrase-affect est signe du différend, puisqu'elle exprime l'existence d' « un différend radical entre elle et toute phrase articulée : elle suspend ou interrompt les enchaînements et ne (s'y) reconnaît pas »²⁰³. Dès lors, enchaîner sur le silence ne peut que provoquer le différend.

Le discours de Mr. Darcy est comme celui de Mr. Collins de la fausse monnaie à l'origine d'un différend. Mr. Darcy nie son propre désir, tout comme il nie l'existence d'Elizabeth en dehors de la catégorie sociale à laquelle elle appartient. Il la perçoit de façon synecdochique comme signe d'une classe sociale, d'une famille. Dès lors que le destinataire est nié, il y a différend. Ainsi le différend s'installe entre Mr. Darcy et Elizabeth Bennet, tout comme il est désormais possible de dire qu'il était le résultat de la fausse demande adressée par Mr. Collins à Elizabeth Bennet. Les deux scènes sont des cas de différends, puisque le destinataire est nié. Le destinataire, sans le savoir, par ce biais, se nie aussi lui-même et prononce un discours qui est énoncé par une instance supérieure, une autorité supérieure. Cependant, les choses ne se passent pas de la même façon avec Mr. Darcy car, à la différence de Mr. Collins il veut savoir de quoi il retourne, lui qui se croyait sûr de son coup.

La déclaration de Mr. Darcy n'est pas rapportée au style direct comme celle de Mr. Collins. Seuls ses premiers mots sont lisibles. Ensuite, son discours est perçu au style indirect,

¹⁹⁸ Lyotard, Jean-François, « L'inarticulé ou le différend même », 202

¹⁹⁹ Spinoza, Baruch, *op. cit.*, 146

²⁰⁰ Lyotard, Jean-François, *Le Différend*, 31

²⁰¹ Pedot, Richard, « L'affect à l'œuvre », in *L'Affect*, 5

²⁰² *Ibid.*, 7

²⁰³ *Ibid.*, 9

à partir du point de vue d'Elizabeth : « The text of Darcy's proposal is completely glossed and glossed over by Elizabeth's response to it », écrit Susan Fraiman. Ce choix accentue pour le lecteur la perception de la révolte d'Elizabeth à l'égard des propos de Mr. Darcy. Le discours de Mr. Darcy est par ce biais intimement lié aux réactions qu'il provoque chez Elizabeth Bennet et qui sont écrites, mais non prononcées par Elizabeth, telles des phrases-affects qui s'ajoutent les unes aux autres et se transforment en colère. Tous les propos d'Elizabeth rapportés ensuite au style direct seront marqués par cet affect, au cœur de toutes ses paroles. Les paroles de Mr. Darcy seront à partir de ce moment elles aussi au style direct. Par conséquent, le passage cité après les premiers mots de Mr. Darcy et qui est au style indirect joue un rôle pivot. Par la suite, la conversation va reprendre au style direct. Ce passage au style indirect sert à justifier, du point de vue de la subjectivité d'Elizabeth, l'élaboration d'un différend, non perçu tout d'abord par Mr. Darcy, justifiant la façon de réagir d'Elizabeth.

Mais dès qu'Elizabeth se met à parler, Mr. Darcy lui aussi entre dans le différend, ainsi que le montrent les nombreuses phrases-affects qui précèdent ses réponses, impliquant différentes parties de son corps : « his eyes fixed on her face, seemed to catch her words with no less resentment than surprise », « His complexion became pale with anger », « the disturbance of his mind was visible in every feature », « struggling for appearance of composure », « in a voice of forced calmness » (*PP*, 190), « Mr. Darcy changed colour », « in a less tranquil tone, and with a heightened colour » (*PP*, 191), « as he walked with quick steps across the room ». Cette accumulation de phrases-affects provoquées par les propos d'Elizabeth conduit à un retournement de situation.

Mr. Darcy est réduit au silence : « She saw him start at this, but he said nothing, and she continued » (*PP*, 192), « Again his astonishment was obvious; and he looked at her with an expression of mingled incredulity and mortification. She went on. » (*PP*, 193) Malgré ce silence, Elizabeth continue de parler. Son comportement reprend celui de Mr. Collins et celui de Mr. Darcy. Ils l'ont réduite au silence en s'adressant à une autre à travers elle et en faisant semblant de lui demander ce qu'ils lui ordonnaient. Elle réduit à son tour Mr. Darcy au silence en lui prouvant qu'il n'est pas pour elle le destinataire qu'il croit être et qu'elle-même n'est donc pas le destinataire pour qui il la prend. La description que donne Susan Fraiman du procédé discursif d'Elizabeth Bennet montre l'ampleur de sa victoire. À chaque fois que Mr. Darcy s'exprime, il est « superseded by a speech of greater length and vehemence », Elizabeth Bennet répond à ses questions par « a tougher question of her own » et surtout « accuses him of everything »²⁰⁴. Au final donc, « [h]er language, her feelings, and her judg-

²⁰⁴ Fraiman, Susans, *op. cit.*, 77

ments overwhelm his and put them to shame »²⁰⁵ et Mr. Darcy est réduit « to platitude, apology, and hasty retreat »²⁰⁶. Plus important encore, elle parvient à lui faire prendre conscience du différend, alors que cela a été impossible avec Mr. Collins. La prise de conscience aboutit chez Mr. Darcy à une phrase-affect ultime : son départ précipité. Son départ est accompagné de mots, mais ces mots ne disent pas ce que Mr. Darcy éprouve, si ce n'est la honte « ashamed ». Les différentes phrases-affects étudiées montrent que d'autres sentiments se mêlent à la honte, mais qu'il est sur le moment, incapable d'articuler l'inarticulable, pris par la logique du différend.

Quant à Elizabeth, les propos de Mr. Darcy ne font qu'encourager la perception d'un différend que le style indirect a élaboré : « with no slight indignation » (*PP*, 191), « Elizabeth felt herself growing more angry every moment; yet she tried to the utmost to speak with composure » (*PP*, 192). L'échange entre Mr. Darcy et Elizabeth est en ce sens parcouru par des phrases-affects dont la valeur est similaire, un mélange de stupeur et de colère. Du point de vue d'Elizabeth, la naissance de ces phrases-affects est mise en scène par la partie au style indirect du texte cité plus haut. Le déictique « this » placé en première position est une référence anaphorique à la phrase-affect d'Elizabeth, celle que ne perçoit pas Mr. Darcy. Jean-Rémi Lapaire et Wilfrid Rotgé analysent ce déictique dans leur travail intitulé *Linguistique et grammaire de l'anglais*. Ils considèrent que la valeur de « this » doit être comprise à partir de l'idée de « non-clôture, véritable mode de pensée et d'expression [...] comparable à un dossier préconstitué (TH-) que l'énonciateur décide d'ouvrir, de rouvrir, ou de ne pas fermer (-IS). L'image qui s'en dégage est celle d'une affaire non classée, et très souvent d'un achoppement »²⁰⁷. En ce sens, ce déictique est signe d'une incomplétude.

Cette incomplétude est double. Tout d'abord, elle provient du fait qu'Elizabeth perçoit comme insuffisant ce que Mr. Darcy perçoit comme suffisant pour continuer à parler. Ensuite, dans la même phrase suit l'explicitation de son aveu. Il est aussi la marque du style indirect, au sens où il ne peut être repéré qu'à partir d'une subjectivité, en effet « this », à l'instar de « that » ou d'autres déictiques « apparaissent comme intrinsèquement liées à l'énonciateur »²⁰⁸. Selon Anne Banfield, le style indirect se distingue du style direct de la façon suivante : « it is in the syntactic differences between direct and indirect speech that we find the evidence allowing us to formulate the rules and principles of the syntax for expressing subjectivity »²⁰⁹. Le style direct est pour elle « restricted to a communication

²⁰⁵ *Ibid.*, 77-78

²⁰⁶ *Ibid.*, 78

²⁰⁷ Lapaire, Jean-Rémi et Rotgé, Wilfrid, *Linguistique et grammaire de l'anglais*, 64

²⁰⁸ *Ibid.*, 59

²⁰⁹ Banfield, Anne, *Unspeakable Sentences*, 24

context »²¹⁰. Par opposition, le style indirect ne joue pas ce même rôle dans la mesure où « one cannot indirectly quote another speaker's expression »²¹¹. Pour Anne Banfield donc, à travers cette élaboration du style indirect, la narration « creates a uniquely literary form of reporting speech and thought which ultimately allows us to establish the independence of expression from communication »²¹².

De fait, les paroles de Mr. Darcy ne peuvent pas être restituées à partir du style indirect. En outre, impossible de savoir quels mots il a vraiment employés. Par exemple « inferiority » et « degradation » sont-ils les mots de Mr. Darcy ou l'interprétation par Elizabeth Bennet du discours de ce dernier ? La question se pose, dans la mesure où, comme l'écrit Anne Banfield « [i]ndirect speech is by its nature an interpretive rather than an imitative mode »²¹³. Si l'on compare ces phrases avec celles rapportées au style direct, le contenu n'en est pas exactement le même. Mr. Darcy fait référence à « the inferiority of your connections » et à « the hope of relations, whose condition in life is so decidedly beneath my own ». Mr. Darcy ne parle pas de l'infériorité d'Elizabeth, il parle de celle de sa famille et de ses relations, ce qui n'est pas exactement pareil.

Il insiste par ailleurs sur le fait qu'il n'a pas honte de ses sentiments. Il les considère « natural and just », à tel point qu'il s'attend à ce qu'elle se rallie à son jugement : « Could you expect me to rejoice in the inferiority of your connections? To congratulate myself on the hope of relations, whose condition in life is so decidedly beneath my own? » (*PP*, 192) À ce moment-là, Mr. Darcy est très proche du personnage de Mr. Collins, sans compter qu'il ne respecte aucune des règles de la conversation défendues par La Rochefoucauld dans ses *Réflexions diverses* et résumées ainsi par Alain Milon : pour qu'une conversation soit « agréable », en dehors du « devoir de politesse »²¹⁴, il faut aussi « oublier la dispute ou la chicanerie inutile, son amour-propre, ses airs supérieurs, ses propos autoritaires et son mépris »²¹⁵. Tout cela Mr. Darcy ne le fait pas et Elizabeth le lui rappelle.

Le naturel et le juste sont fondés sur la mythologie sociale, au sens donné à ce terme par Roland Barthes. Le mythe l'emporte sur la réalité historique. Mr. Darcy prend pour une valeur absolue ce qui est le produit d'une histoire, en l'occurrence, la constitution de la noblesse. Il se montre par là même sourd à la marche de l'histoire, puisque les valeurs de la noblesse sont en train de s'écrouler, révélant leur nature profondément historique. En parlant ainsi, Mr. Darcy commet une seconde erreur. Il juge Elizabeth à partir d'un principe

²¹⁰ *Ibid.*, 34

²¹¹ *Ibid.*, 49

²¹² *Ibid.*, 63

²¹³ *Ibid.*, 62

²¹⁴ Milon, Alain, *op. cit.*, 24

²¹⁵ *Ibid.*, 24-25

synecdochique. Il la juge à partir de l'ensemble à laquelle elle appartient, c'est-à-dire ici, sa famille. Mr. Darcy ne s'aperçoit pas qu'il désigne un ensemble vide, incapable de s'adresser à celle qui est en face de lui. Il s'adresse à d'autres, ceux qui sont absents : sa famille et la famille d'Elizabeth. Il envisage le mariage selon les termes de Lévi-Strauss, c'est-à-dire sous la forme d'une alliance économique entre deux clans, et non pas comme la rencontre entre deux désirs.

Il est intéressant en outre de remarquer qu'Elizabeth commence par refuser Mr. Darcy au nom de ce groupe, auquel appartient sa famille, mais aussi et surtout au nom de sa sœur et de Wickham. Mr. Darcy est responsable à ses yeux du malheur de sa sœur et du malheur de Wickham. Ce n'est qu'à la toute fin du dialogue qu'elle finit par parler en son nom, expliquant que la rhétorique déplaisante de Mr. Darcy ne suffit pas à expliquer son refus. Elle finit par lui révéler ce qui est appelé plus haut « her deeply-rooted dislike ». Elizabeth lui offre une analyse de son caractère, lui confie qui est pour elle Mr. Darcy et quelle sorte de destinataire il est. Or, elle insiste du point de vue temporel sur une décision prise à cet égard dès le tout début de leur rencontre : « From the very beginning, from the first moment ». La métaphore employée pour évoquer la perception de Mr. Darcy par Elizabeth Bennet est celle des travaux de construction : « that ground-work of disapprobation, on which succeeding events have built so immovable a dislike » (*PP*, 193). La métaphore, de « ground-work » au verbe « build », donne une impression de solidité, confirmée par l'adjectif : « immovable ».

Le différend date donc de leur première rencontre qui avait fait dire à Elizabeth : « and I could easily forgive *his* pride, if he had not mortified *mine* » (*PP*, 20). Tout est dit, c'est exactement ce qui se passe dans la fausse demande en mariage de Mr. Darcy. Mr. Darcy n'a pas voulu d'elle et Elizabeth Bennet ne veut pas de lui. La présence d'italiques souligne cette opposition, entre « *his* » et « *mine* », les fondements sont posés d'une guerre, une guerre qui se joue dans les échanges répétés entre les deux personnages jusqu'au climax de la fausse demande tentée par Mr. Darcy qui a oublié cette première rencontre, où il s'est montré peu amène.

Lorsque Mr. Bingley lui recommande de danser avec Elizabeth, il se tourne vers elle : « and turning round, he looked for a moment at Elizabeth », puis la juge de façon décisive : « She is tolerable; but not handsome enough to tempt *me*, and I am in no humour at present to give consequence to young ladies who are slighted by other men. » (*PP*, 11-12) Mr. Darcy et Elizabeth Bennet sont, au moment de leur première rencontre, réduits de façon synecdochique à un œil — « till catching her eye, he withdrew his own ». L'œil est en effet le sens au fondement de l'illusion synecdochique qui amène à identifier l'autre à l'un seulement de ses traits, sans prendre en compte l'ensemble.

Le regard de Mr. Darcy s'inscrit dans une durée (« till »), comme s'il attendait de rencontrer l'œil de la jeune femme, pour lui signifier son refus. Ou bien est-ce que déjà il n'arrive pas à détacher son regard d'Elizabeth et que cela lui est insupportable ? Mr. Darcy capture l'œil d'Elizabeth telle une proie, puis se retire. Il retire son œil. Il rompt l'échange. La rencontre est niée. Un acte de séduction est transformé en acte de rejet, de haine presque, ce que le ton de la voix de Mr. Darcy laisse entendre : « coldly ». La réduction à l'œil est l'acte social par excellence, le point de départ du discours du capital fondé sur la réduction synecdochique. Cette réduction à l'œil est en effet fondée sur le principe du désir triangulaire et du désir d'imitation, le « *me* » de Mr. Darcy ne peut pas se dissocier des autres hommes. Il appartient au groupe des hommes, il ne fait qu'un avec ce groupe et est incapable de s'écarter de cette voie, la voix sociale, celle qui compte, celle qui repose sur l'identification à un groupe par le choix d'un langage commun, qui est aussi un œil commun.

La réaction d'Elizabeth est alors soulignée par une litote : « Elizabeth remained with no very cordial feelings towards him. » La façon dont elle réagit au moment de la fausse demande de Mr. Darcy montre qu'il s'agit plutôt de haine, une haine qui a grandi au cours du temps, avec les mots prononcés entre eux, mais aussi ceux prononcés par Wickham. Sa haine est un échafaudage solide. En ce sens, la description d'Elizabeth qui suit cette remarque demande à être relue avec un œil critique : « She told the story however with great spirits among her friends; for she had a lively, playful disposition, which delighted in any thing ridiculous. » (*PP*, 12) Elizabeth Bennet n'est pas seulement « lively » et « playful », mais c'est plutôt ce qu'elle veut être pour les autres.

Il s'agit de son masque, ce que la litote décrivant la phrase-affect suscitée par le mépris de Mr. Darcy souligne. Cependant, une telle haine ne relève pas d'un esprit qui ne serait que « lively » et « playful ». Elle n'a pas pu à ce moment où sa fierté a été blessée remettre Mr. Darcy à sa place. La phrase-affect est restée en suspens, inarticulée, fondement d'une haine, marque d'un différend, à laquelle la fausse demande de Mr. Darcy donne enfin le droit de s'exprimer, offre la possibilité de passer du stade inarticulé au stade articulé. Mr. Darcy se comporte, selon les propos suivants de Jacques Lacan, dans son rapport aux femmes : « On la *dit-femme*, on la *diffâme*. Ce qui de plus fameux dans l'histoire est resté des femmes, c'est à proprement parler ce qu'on peut en dire d'infamant. »²¹⁶ La fausse demande de Mr. Darcy revient en réalité à faire le décompte de ses relations, tout comme Mr. Collins comptait les avantages de sa situation par opposition aux désavantages de celle d'Elizabeth. En effet, Mr. Darcy et Mr. Collins sont plus doués pour dire que pour demander. Il est intéressant à cet égard de remarquer qu'en anglais, à l'origine, le verbe « tell » signifiait « compter ». Or

²¹⁶ Lacan, Jacques, *Encore*, 108

lorsque Mr. Darcy interroge Elizabeth, il s'agit de questions rhétoriques qui visent à la convaincre de l'infériorité de son appartenance familiale. Ce ne sont donc pas réellement des questions, mais une nouvelle manière d'affirmer sa propre façon de compter et en plus de vouloir la faire passer pour ce qui est « natural and just » (*PP*, 192).

Elizabeth défend le groupe auquel elle appartient et elle reconnaît aussi en Mr. Darcy le groupe auquel il appartient : « she could not be insensible to the compliment of such a man's affection ». Son discours est sous l'emprise de la *doxa*, tout comme celui de Mr. Darcy. Elle n'y est pas pour autant complètement soumise. Elizabeth hésite entre d'une part, la politesse — « at first sorry », « tried [...] to compose herself to answer him with patience » —, et d'autre part, la colère — « till, roused to resentment by his subsequent language, she lost all compassion in anger », « Such a circumstance could only exasperate farther » —, avec une phrase-affect finale « the colour rose into her cheeks ». Les paroles de Mr. Darcy s'opposent à la phrase-affect qu'elle perçoit — « his countenance ». Elle est envahie par la haine, mais les règles sociales tempèrent ses propos, elle dit moins que ce qu'énonce la phrase-affect. Le différend reste inarticulé. Aucune référence directe n'est faite à la première scène qui les unit dans une même haine. En ce sens, l'ambivalence de ses propos rejoint celle de Mr. Darcy. Son discours est lui aussi pris dans l'étau du langage social alors qu'il essaye de parler le langage du cœur.

Mr. Darcy considère que les aveux de son combat sont une preuve de la force de son amour : « the strength of that attachment which, in spite of all his endeavours, he had found impossible to conquer ». Or l'emploi du déictique « that » montre qu'ici ce qui a été ouvert au débat par les premières paroles de Mr. Darcy est désormais clos : « clôture (-AT) de l'acquis opérationnel marqué par TH-, -AT scelle ce que -IS refusait d'entériner définitivement »²¹⁷. Dans l'intervalle au style indirect, la décision d'Elizabeth est prise, à son insu peut-être, elle qui se croit imperturbable — « though her intentions did not vary for an instant » —, n'est-ce pas seulement ce qu'elle veut croire, puisque cette proposition est précédée par l'aveu d'être touchée par les propos de Mr. Darcy ?

En d'autres termes, le discours amoureux s'oppose au décompte. Mr. Collins et Mr. Darcy croit être capable d'un discours amoureux, mais ils en sont incapables, parce qu'ils ne s'adressent pas à Elizabeth Bennet, alors qu'ils croient le faire. Ils la nient en tant que destinataire et provoquent une situation de différend, le différend étant défini par Jean-François Lyotard comme un état qui « comporte le silence », en tant que « phrase négative ». Le différend « en appelle aussi à des phrases possibles en principe. Ce que l'on nomme

²¹⁷ Lapaire, Jean-Rémi et Rotgé, Wilfrid, *op. cit.*, 64-65

ordinairement le sentiment signale cet état. “On ne trouve pas ses mots”, etc »²¹⁸. En effet, la phrase-affect (silence) l’emporte dans le dialogue avec Mr. Collins, car à aucun moment Mr. Collins n’accorde la moindre importance aux propos d’Elizabeth. Il s’en remet à l’autorité de son père. L’ironie narrative réduit à néant cet espoir. Le père d’Elizabeth est un père moderne²¹⁹, selon l’expression de Susan Fraiman. Il donne la parole à sa fille, au lieu de la museler et de parler à sa place, ce qui n’est peut-être pas tant une question d’époque — selon la thèse de Susan Fraiman — que de caractère.

Une phrase-affect a des conséquences. Elle n’appartient à aucun genre de discours, et ainsi « paraît ne pouvoir [...] que suspendre ou interrompre les enchaînements, quels qu’ils soient ». Si la phrase-affect est en ce sens responsable d’un « dommage », dont témoignent en effet les réactions de Mr. Darcy et de Mr. Collins, c’est parce qu’elle-même subit « un tort ». Ce tort est le produit d’un différend, du fait que « [p]hrase articulée et phrase-affect ne peuvent se “rencontrer” qu’en se manquant »²²⁰. Le différend, pour Jean-François Lyotard, se situe entre « *phonê* » et « *logos* »²²¹, distinction qu’il emprunte à *La Politique* d’Aristote. Le texte d’Aristote traduit par J. Tricot se lit ainsi :

l’homme, seul de tous les animaux, possède la parole. Or, tandis que la voix ne sert qu’à indiquer la joie et la peine, et appartient pour ce motif aux autres animaux également [...], le discours sert à exprimer l’utile et le nuisible, et, par la suite aussi, le juste et l’injuste : car c’est le caractère propre de l’homme par rapport aux autres animaux, d’être le seul à avoir le sentiment du bien et du mal, du juste et de l’injuste, et des autres notions morales, et c’est la communauté de ces sentiments qui engendre famille et cité.

Pour Aristote donc, certains sentiments sont politiques et relèvent du discours, du *logos*, alors que d’autres ne le sont pas, tels le plaisir et la peine. L’homme est « un animal politique »²²², et « l’homme qui est dans l’incapacité d’être membre d’une communauté, ou qui n’en éprouve nullement le besoin parce qu’il se suffit à lui-même, ne fait en rien partie d’une cité, et par conséquent est ou une brute ou un dieu »²²³. Les lois d’un univers de phrases qui constitue un genre de discours et présente un monde sont donc par définition politiques. Par opposition, la phrase-affect introduit une faille dans cette logique du groupe incarnée par Mr. Collins et Mr. Darcy. Richard Pedot écrit justement à cet égard que « [l]’affect a partie liée avec cette indécision, ce différend entre l’expression personnelle ou impersonnelle, qui se

²¹⁸ Lyotard, Jean-François, *Le Différend*, 29

²¹⁹ Fraiman, Susan, *op. cit.*, 69

²²⁰ Lyotard, Jean-François, « L’inarticulé ou le différend même », 202

²²¹ *Ibid.*, 204

²²² Aristote, *La Politique*, 29

²²³ *Ibid.*, 30

traduit aussi par un différend entre *phônè* et *logos* »²²⁴, par ce biais « subjectivité et objectivité sont en tension confuse »²²⁵. L'objectivité selon Mr. Darcy, ce qui est pour lui « natural and just » est la marque d'un désir qui refuse d'être personnel, qui se dissimule derrière la pseudo-objectivité d'une autorité extérieure.

Ces deux termes recouvrent ceux de la parole et du discours. En effet, si Elizabeth Bennet est prise elle aussi dans cette logique, elle reconnaît la valeur de Mr. Darcy sur le plan social, elle n'en est pas moins aussi affectée d'une manière qui la situe hors de tout groupe féminin prédéfini. Son silence, les phrases-affects inarticulées, viennent mettre en défaut la logique de la cité, de la *doxa* qui fonctionne à partir d'ensembles et qui se laisse prendre au piège des synecdoques et des métonymies. Elizabeth Bennet refuse cette réduction. Elle n'est pas qu'un œil à prendre, elle a aussi un cœur. L'opposition entre l'œil et le cœur recouvre l'opposition entre phrase articulée et phrase-affect ou entre *logos* et *phonè*, élaborée par Jean-François Lyotard. L'œil est l'organe captivé par le capital et son fonctionnement métonymico-synecdochique. Le cœur attend encore l'adresse qui le mérite.

Cette analyse permet de distinguer ce qui oppose discours du capital et discours amoureux. Seule la question de savoir qui parle peut permettre de distinguer discours du capital et discours amoureux, distinction qui recouvre en partie celle opérée par René Girard entre discours de la vanité et amour-passion. Contenu et forme n'en sont pas un signe distinctif. Mr. Collins n'assume pas son désir, il éprouve le besoin de le rendre légitime par une référence perpétuelle à des autorités qui le privent de sa capacité à parler et à entendre. Il émet un discours, à la façon d'un faux-monnayeur, parce que son discours est désincarné, il n'est l'expression d'aucun désir. C'est un discours de perroquet, désincarné, vide, la répétition d'une leçon bien apprise. En ce sens un discours serait de la fausse monnaie dès lors qu'il serait répétition d'un discours autoritaire, visant à forcer, sans aucune attention à l'autre. Ce serait de la vraie monnaie dès lors qu'il serait discours d'un désir authentique et assumée, entraînant la possibilité d'une écoute de l'autre. En outre, un discours serait de la fausse monnaie dès lors qu'il susciterait la présence d'un tiers au détriment du destinataire et du destinataire. Le tiers devient tout puissant, tel un Dieu auquel le discours s'adresse à la façon d'une prière. Le sujet du discours est un autre discours, la question est de savoir s'il s'agit d'un discours de l'autorité doxique ou d'un discours du désir.

La nature du discours amoureux se précise toutefois en creux. Ce doit être un langage dont l'affect originaire part du cœur, pas seulement de l'œil. Parole d'amour, ce langage n'est pas pris dans la logique sociale du comptage imposée par le capital, et, surtout, il échappe au

²²⁴ Pedot, Richard, *op. cit.*, 17

²²⁵ *Ibid.*, 19

différend. L'origine du différend est contenue dans la fausse monnaie du discours amoureux dont le fonctionnement est celui de la fausse monnaie qui « doit être prise pour de la vraie monnaie et pour cela doit se donner pour de la monnaie convenablement titrée »²²⁶. Elizabeth Bennet a appris à parler, c'est pourquoi elle n'est pas victime de cette supercherie. Elle attend des paroles qui soient sonnantes et trébuchantes, qui ne soient pas mortifiées par un discours tiers, celui de la fausse monnaie de l'objectivité impersonnelle, à même seulement de nier le désir et avec lui, tout un univers de phrases, celui de l'amour. Le discours du capital au lieu de dire sa vraie nature se présente sous la forme d'un discours amoureux et provoque par là même un cas de différend, entre d'un côté, parole, désir et amour-passion, de l'autre, discours, objectivité et vanité, ainsi que les différentes études de textes dans ce chapitre ont pu le montrer. Le second ensemble commet un tort à l'égard du premier. Le sens du référent n'est pas l'amour, mais l'économie. Le référent est nié et avec lui, le destinataire et son destinataire. Le différend est avéré. Les romans de Jane Austen indiquent-ils la voie d'une sortie hors du différend ? L'émergence d'un désir se laisse-t-il lire dans ses œuvres ?

²²⁶ Derrida, Jacques, *op. cit.*, 111

Chapitre 3 :

Crise de l'interprétation

A. L'impossible conversation

La question du lien social se pose à travers la question du langage qui tisse précisément ce lien. Pour Jean-François Lyotard, le lien social est « en tant que question [...] un jeu de langage, celui de l'interrogation, qui positionne immédiatement celui qui la pose, celui à qui elle s'adresse, et le référent qu'elle interroge : cette question est ainsi déjà le lien social »²²⁷. Cependant, ce jeu de langage que constitue le lien social ne favorise pas la conversation, voire l'empêche.

Le dialogue entre Lucy Steele et Elinor Dashwood concernant leur objet d'amour, Edward Ferrars, en est un exemple. Le mot « amour » n'est pas employé de la même façon par l'une et par l'autre. Lucy Steele est placée dans le rôle de celle qui chasse, ce qui n'est pas la position d'Elinor Dashwood. Lucy Steele ressemble plutôt à Isabella Thorpe (*Northanger Abbey*). Comme l'écrit Juliet McMaster, toutes deux parlent « the same hackneyed romantic language ». Juliet McMaster préfère à la métaphore de la chasse, utilisée par Dorothy Van Ghent, celle de la pêche. Elle décrit ainsi la méthode de Lucy Steele vis-à-vis d'Edward Ferrars : « By her youth and wiles, she has him fairly caught, and she doesn't care how he writhes and trashes on the hook. » La pêche est une technique difficile qui se compose de deux étapes : « the process of her angling », puis « the display of her bait and lures »²²⁸. Pour ces deux femmes, Lucy Steele et Isabella Thorpe, l'amour se réduit à une technique.

²²⁷ Lyotard, Jean-François, *La Condition postmoderne*, 32

²²⁸ McMaster, Juliet, *Jane Austen on Love*, 65

Entre Lucy Steele et Elinor Dashwood, parler d'amour est un jeu de langage par lequel devrait être scellée leur amitié. Lucy Steele emploie le jeu de langage de la confiance pour se présenter en tant que destinataire sous le masque de l'amoureuse, afin d'assigner Elinor dans le rôle de l'amie. Néanmoins, Lucy Steele ne fait pas ce qu'elle dit et elle ne dit pas ce qu'elle fait. Elle se sert du masque de l'amitié pour dissimuler l'adresse véritable impliquée par son jeu de langage, celui de la rivalité. Elinor est en réalité une rivale et le but de Lucy est de lui faire comprendre qu'elle a l'intention de l'écraser. C'est pourquoi elle fait porter à Elinor le poids d'un secret qui ne peut que la blesser, les fiançailles de Lucy Steele avec l'homme aimé d'Elinor : Edward Ferrars.

La confiance de Lucy Steele intervient en effet au chapitre qui suit celui de la révélation par Sir John du nom de l'amoureux supposé d'Elinor, Edward Ferrars (SS, 125). La réaction que provoque cette révélation chez Lucy Steele et sa sœur, Anne Steele, éveille la curiosité d'Elinor. Elinor comprend que les deux sœurs ont sur Edward Ferrars des informations qu'elle ignore et qu'elle aimerait connaître (SS, 126). De façon ironique, la curiosité légendaire de Mrs. Jennings n'est est d'aucun secours à Elinor, au moment où cette dernière en aurait le plus cruellement besoin. De son côté, Lucy Steele a compris qu'Elinor était une rivale pour elle. Lucy satisfait la curiosité d'Elinor, mais le procédé est ironique, car Elinor se serait bien passer de la révélation qui lui est faite. Loin de lui apporter un soulagement, sa curiosité satisfaite ne fait qu'accentuer son malaise. L'effet attendu est déjoué.

Selon Philippe Hamon, la réaction qui suit le discours de Gwynplaine aux Lords, dans *L'Homme qui Rit* — les Lords partant dans un éclat de rire — est un retournement du sens des propos de Gwynplaine qui sont pourtant des plus sérieux : « une intention ironique peut être suivie d'une réception sérieuse, et une intention sérieuse peut être suivie d'une réception ironique »²²⁹. Philippe Hamon cherche par cette analyse à montrer en quoi l'ironie est « une communication fragile, à hauts risques »²³⁰. Il en conclut que « [d]ans les deux cas présentés » où le discours n'est pas compris selon l'intention de son destinataire, « outre le fait de n'être pas compris, on risque, en retour, de faire rire de soi, de faire rire de sa propre incompetence à maîtriser le réel par le langage et de son incompetence à maîtriser réellement son langage lui-même ». De la même façon, dans la mesure où la révélation souhaitée par Elinor Dashwood la rend malheureuse, le discours de la révélation perd son caractère désirable et révèle cette « incompetence à maîtriser le réel par le langage »²³¹.

²²⁹ Hamon, Philippe, *L'Ironie littéraire*, 37

²³⁰ *Ibid.*, 36

²³¹ *Ibid.*, 38

Quant à Lucy Steele, elle évite soigneusement toute référence directe à l'allusion de Sir John selon laquelle existerait une relation amoureuse entre Elinor Dashwood et Edward Ferrars. Cette révélation a créé pour Lucy Steele une situation de différend, parce qu'elle est dans l'incapacité de revendiquer Edward Ferrars comme lui appartenant de plein droit. Elle va faire subir le même supplice à Elinor en lui imposant une révélation à laquelle il lui est impossible de réagir, si ce n'est par des phrases-affects, marquant la présence d'un différend. Elinor est dans la même position que Lucy Steele. Dans le contexte des lois sociales, Elinor n'a pas le droit de revendiquer pour elle un lien amoureux avec Edward Ferrars.

Cependant, l'allusion que fait Lucy Steele à sa crainte d'une indiscretion possible de sa sœur révèle qu'elle a pris conscience d'avoir dorénavant en Elinor une rivale : « I was in the greatest fright in the world t'other day, when Edward's name was mentioned by Sir John, lest she should out with it all. You can't think how much I go through in my mind from it altogether. » (SS, 133) Lucy ne s'adresse pas à Elinor en tant que confidente, ce discours est de la fausse monnaie, mais en tant que rivale, ce qui est confirmé par la suite : « the two fair rivals » (SS, 145). Elle veut sa revanche.

Pour faire passer la pilule de la fausse monnaie, Lucy Steele prétend rechercher des encouragements chez Elinor. Lucy préférerait éviter de donner l'impression qu'elle est poussée par une curiosité déplacée (SS, 128). Selon Penny Gay, les indications qui ponctuent les paroles des deux femmes s'apparentent à des didascalies²³², remarque justifiée, mais insuffisante. Entre les propos rapportés au discours direct d'Elinor et de Lucy, le dispositif énonciatif laisse place au discours indirect. Le discours indirect permet de suivre les effets du discours de Lucy Steele et de son jeu scénique sur Elinor. Le langage de Lucy Steele est ici performatif, il équivaut à un acte. Il a des conséquences sensibles, dont les phrases-affects d'Elinor sont le signe.

Un jeu de langage est aussi performatif, au sens développé par John Langshaw Austin. Ce dernier introduit son travail en regrettant qu'il ait été trop longtemps considéré que « the business of a 'statement' can only be to 'describe' some state or affairs, or to 'state some fact,' which it must do either truly or falsely »²³³, alors que dans de nombreux cas « *to say something is to do something* »²³⁴. Certains jeux de langage révèlent une stratégie dont la finalité est d'agir. C'est pourquoi, selon les termes de J. L. Austin : « The truth or falsity of a statement depends not merely on the meanings of words but on what act you were performing in what circumstances. »²³⁵

²³² Gay, Penny, *Jane Austen and the Theatre*, 155

²³³ Austin, John Langshaw, *How To Do Things With Words*, 1

²³⁴ *Ibid.*, 12

²³⁵ *Ibid.*, 145

Paul Larreya éclaire ces propos de J. L. Austin par une définition précise du « statut linguistique de la valeur illocutoire (notamment par rapport au sens) ». Son argumentation repose sur « une distinction entre la *fonction* et le *sens* des énoncés »²³⁶. Pour Paul Larreya, « la fonction de l'énoncé correspond à peu près au concept austinien de valeur illocutoire »²³⁷, ce qu'il explicite en ces termes :

tout acte de langage (et par conséquent tout énoncé) a d'abord une *fonction* : par exemple, il est destiné à influencer sur le comportement de l'interlocuteur (dans le cas d'un ordre ou d'une suggestion), ou à donner une information [...], ou encore, de façon plus vague, à créer chez l'interlocuteur certains sentiments ou certaines impressions. Par ailleurs, et quelle que soit la fonction, on peut dire qu'habituellement tout énoncé a un certain *contenu informatif*. C'est ce contenu informatif — encodé sous forme de message sonore ou graphique, puis décodé à l'autre bout de la chaîne de communication — que nous appelons le *sens*.

Deux énoncés peuvent avoir le même sens sans avoir la même fonction, et inversement.²³⁸

Cette distinction entre fonction et sens amène Paul Larreya à en développer une autre « entre la *compréhension* du message (laquelle restitue le sens) et ce que nous appellerons *l'interprétation* (cette dernière, s'appuyant sur le sens, permet d'arriver à la fonction) »²³⁹. Cette analyse lui permet de dépasser les difficultés rencontrées par J. L. Austin pour mettre de l'ordre entre les énoncés performatifs et ceux qui ne le sont pas, puisque « tous les énoncés servent d'une certaine façon à "faire quelque chose", et [...] par conséquent, ils sont tous performatifs par leur *fonction* (ce qui ne veut pas dire qu'ils le sont par leur *sens*) »²⁴⁰. De ce point de vue, pour produire l'effet désiré, tout est planifié et calculé chez Lucy Steele : la gestuelle corporelle, les signes du corps. Lucy Steele cherche à produire un effet qui n'est pas contenu dans la compréhension de son message. Cet effet est la fonction de son discours.

Dans le passage de sa révélation à Elinor Dashwood, Lucy Steele devient en outre un œil, selon un procédé synecdochique. Elle garde l'œil sur Elinor : « eyeing Elinor attentively as she spoke » (SS, 128). Elle épie ses moindres gestes et réactions afin de lui voler l'aveu de son amour pour Edward Ferrars, afin de confirmer qu'elle joue le rôle d'une rivale. Lorsqu'elle entretient le suspense en passant par le biais détourné de sa relation avec Mrs. Ferrars, la mère d'Edward, elle continue à adopter ce petit jeu de regard : « with only one side glance at her companion to observe its effect on her ». Elinor est littéralement surveillée. Quant à son attitude, elle continue le jeu de la jeune fille modeste : « She looked down [...] amiably bashful ». Par cette association entre son attitude corporelle et le mouvement de son

²³⁶ Larreya, Paul, *Le possible et le nécessaire*, 34

²³⁷ *Ibid.*, 36

²³⁸ *Ibid.*, 34-35

²³⁹ *Ibid.*, 35

²⁴⁰ *Ibid.*, 36

œil, la fausseté de sa posture est démontrée et révèle l'hypocrisie que Lucy Steele cherche à dissimuler. Juliet McMaster a donc raison de souligner qu'il y a « something particularly repellent about Lucy in her insistent confidences to Elinor on her love life ». En effet, en agissant ainsi, « [s]he is not simply protecting her own, she is deliberately wounding her rival in the gratuitous revelation of her engagement ».

Le regard de Lucy Steele affronte Elinor de face au moment de lui révéler la vérité : « fixing her eyes upon Elinor » (SS, 129). Elle tient littéralement Elinor sous son regard. Elle tient sa proie après lui avoir démontré, du moins le croit-elle, que tout est perdu pour elle. Edward Ferrars n'est pas amoureux d'Elinor Dashwood, c'est d'elle, Lucy Steele, qu'il est amoureux. Il faut aussi rappeler que l'œil est par définition l'organe dont la perception soutient le discours du capital. Sur la scène sociale du marché matrimonial, l'œil est l'organe privilégié des chasseurs/pêcheurs ou des acheteurs. Lucy Steele attend les phrases-affects d'Elinor qui lui révéleront que ses craintes de voir en elle une rivale sont fondées. En effet, dans les romans sentimentaux traditionnels de l'époque et dans les premiers écrits de Jane Austen qui les parodient, les phrases-affects féminines tirent la féminité du côté de l'exubérance, voire de la folie. Lucy Steele s'attend à provoquer ce genre de réactions excessives chez Elinor. Or il n'en est rien. Lucy Steele épie Elinor, cherchant les signes visuels d'un trouble possible. En tant que dominée par le sens de la vue, Lucy Steele n'entend pas que les phrases-affects d'Elinor se limitent à ses silences. Ce silence échappe à l'oreille de Lucy qui ne sait que scruter, pas écouter.

En outre, l'introduction de sa confidence par l'intermédiaire de la figure de Mrs. Ferrars²⁴¹, ainsi que ses allusions répétées à cette dernière²⁴², laissent entendre que c'est le lien de parenté avec cette dame qui l'intéresse dans sa stratégie, bien plus que le fils auquel elle adresse ses faveurs. C'est pourquoi plus tard, « Edward » ou « Robert », elle ne s'embarrassera pas du prénom, dès lors qu'il s'agit d'un Ferrars, fils de Mrs. Ferrars. Ici se retrouvent tous les paramètres de la vanité reposant sur la structure du désir triangulaire analysée au chapitre précédent. L'amour de Lucy Steele ne vise pas tant les fils de Mrs. Ferrars que Mrs. Ferrars elle-même. Elle convoite l'image de cette femme, en tant qu'elle pourrait, elle aussi être Mrs. Ferrars, par les liens du mariage.

Elinor l'observe chaque jour Lucy Steele. Elle n'est pas dupe. Elle voit en elle une courtisane à la cour de Lady Middleton : « she saw, with less tenderness of feeling, the thorough want of delicacy, of rectitude, and integrity of mind, which her attentions, her assiduities, her flatteries at the Park betrayed » (SS, 127). Cette précision indique combien

²⁴¹ « are you personally acquainted with your sister-in-law's mother, Mrs. Ferrars? » (SS, 128)

²⁴² « what sort of a woman she is? » (SS, 128), « Mrs. Ferrars is certainly nothing to me at present,—but the time *may* come—how soon it will come must depend upon herself—when we may be very intimately connected. » (SS, 129)

Lucy Steele entre dans la catégorie des consommateurs qui manient avec adresse la communication afin de s'attirer les faveurs de l'autre pour s'en servir et arriver à leurs fins. Il s'agit du processus décrit par Gabriel Tarde et cité au chapitre précédent, celui de la capacité à parler un langage commun pour appartenir à un groupe. Lucy Steele n'a pas de langage propre, elle parle celui de son adversaire pour séduire. Ce procédé fonctionne presque à chaque fois, Elinor Dashwood est à peu près la seule à voir derrière le masque de Lucy Steele, la nullité de ce caméléon du langage.

L'autre aspect de la stratégie de Lucy Steele repose sur l'exhibition des pièces à conviction permettant de prouver à Elinor l'amour d'Edward Ferrars pour elle, objets par lesquels traditionnellement la relation amoureuse entre un homme et une femme est scellée. Lucy Steele achève son adversaire en arborant les signes de sa relation avec Edward Ferrars : « a small miniature », puis plus loin « a letter » (SS, 131), reliques de sa conquête, une démarche que Juliet McMaster nomme « a display of her trophies »²⁴³. Le signe le plus douloureux est encore à venir, celui dans lequel Elinor avait cru déceler un signe d'amour pour elle : « a lock of [...] hair set in a ring » (SS, 135).

Ces objets appartiennent au champ lexical du roman sentimental, à ces romans dans lesquels, ainsi que l'écrit Marvin Mudrick : « sensibility is still the index of virtue and the motive of action ». Ce type de romans appartient à une catégorie prédéfinie, celle des « lachrymose novels »²⁴⁴. Ce sont des romans où les larmes coulent et à la lecture desquels les lecteurs eux-mêmes pleurent souvent beaucoup. Les écrits de jeunesse de Jane Austen en sont une parodie constante. Dans une lettre tirée de *Love and Friendship*, Laure écrit : « In vain did we count the tedious Moments of his Absence—in vain did we weep—in vain did we sigh—no Edward returned—. This was too cruel, too unexpected a Blow to our Gentle Sensibility—we could not support it—we could only faint. »²⁴⁵

Le champ lexical du roman sentimental et les réactions stéréotypées qu'il implique sont repris : « weep », « sigh », « faint ». Ces verbes désignent les activités féminines favorites à en croire ce type de romans. Par ailleurs, la répétition de « in vain », de « too », ainsi que l'emphase des expressions montrent combien l'hyperbole et l'excès sont les figures de style de prédilection du genre. L'usage du modal « could » (« could not » et « could only ») énonce ce qu'est pour l'époque le sens de « Gentle Sensibility ». La sensibilité, supposée être la marque la plus intime de l'être, n'est en réalité qu'une convention, celle de l'identité féminine, définie en fonction d'une catégorie sociale. « Gentle » est aussi un adjectif qui sert à désigner la noblesse non titrée, « gentry ». Le terme « gentle woman » connaît le même sort

²⁴³ McMaster, Juliet, *Ibid.*, 65

²⁴⁴ Mudrick, Marvin, *Irony as Defense and Discovery*, 40

²⁴⁵ Austen, Jane, *Love and Friendship*, 89

que son pendant masculin et évolue d'un sens strictement social vers un sens plus moral à l'époque de Jane Austen.

Par son usage du langage, Lucy Steele cherche à appartenir à ce même champ lexical sentimental marqué par l'excès : « I only wonder that I am alive after what I have suffered for Edward's sake these last four years. » (SS, 133) Dans les romans sentimentaux, le risque de mourir est invoqué pour un oui ou pour un non. La fréquence des évanouissements en est la trace. Un évanouissement est une petite mort, au sens où le sujet est comme mort, mais aussi au sens d'une certaine forme de jouissance, que le terme français « se pâmer » dénote. S'évanouir devient alors une forme de jouissance féminine de choix, marquant la qualité d'une sensibilité toujours en passe de se détruire elle-même. Les femmes sont en effet menacées par les excès de leur sensibilité ou de leur fragilité, confinant parfois à la folie, ce que démontre le sort de Cecilia Berverley, l'héroïne de Fanny Burney.

Dépassée par ses émotions²⁴⁶, elle perd la raison — « her reason suddenly, yet totally failing her »²⁴⁷ — ce que Delvile confirme lorsqu'il la retrouve enfin : « her reason is utterly gone! [...] what is death to this blow? »²⁴⁸ La folie est pire que la mort. Il arrive que l'ironie des romans de Jane Austen repose sur une figure de style qui est l'exact contraire de ce style excessif : la litote. De la parodie au roman, de l'hyperbole à l'ironie, un nouveau genre de discours romanesque s'invente.

Dans les romans sentimentaux moqués par les parodies et les romans de Jane Austen, les mêmes personnages stéréotypés se retrouvent ainsi que le rappelle Marvin Mudrick : « the tyrannical father, the importunate and unscrupulous suitor, the hero and heroine of sensibility and of mysterious but noble birth, the confidante (that relic of the epistolary novel), the chaperone ». Ici Elinor est assignée par Lucy Steele au rôle de confidente, alors qu'en réalité, elle la situe dans la position de la rivale. Dans ce cas de figure, Lucy doit prouver qu'elle dit la vérité. Son récit amoureux doit être véridique pour faire tomber Elinor de son piédestal auprès d'Edward. C'est une lettre qui s'avère la preuve la plus convaincante que Lucy dit vrai. À l'époque de Jane Austen, un échange épistolaire entre un homme et une femme ne peut être autorisé que si les deux protagonistes sont fiancés, si un engagement officiel, légitimant leur correspondance est avéré. En ce sens, une lettre est de façon métonymique, effet pour la cause, signe d'une union légitime : « a correspondence between them by letter, could subsist only under a positive engagement, could be authorised by nothing else » (SS, 134).

²⁴⁶ « she was wholly overpowered; terror for Delvile, horror for herself, hurry, confusion, heat and fatigue, all assailing her at once, while all means of repelling them were denied her, the attack was too strong for her fears, feelings, and faculties »

²⁴⁷ Burney, Fanny, *Cecilia*, 896

²⁴⁸ *Ibid.*, 907

Cette même convention trompe la société dans laquelle évoluent Marianne Dashwood et Willoughby. Leur correspondance à Londres laisse entendre à tous qu'ils sont fiancés. Cependant, aucune parole explicite n'a été prononcée par Willoughby. La lettre, du point de vue social, est un signe d'une union certaine et légitime. Or, l'ironie de *Sense and Sensibility* est de retirer à la lettre cette valeur sociale. En tant que signe, la lettre est symbole d'une relation amoureuse promise au mariage. Toutefois, du point de vue du récit, ni la relation de Lucy Steele et d'Edward Ferrars, ni celle de Marianne Dashwood et de Willoughby, ne sont validées par un mariage. Le signe épistolaire, en tant que figure métonymique des fiançailles est battu en brèche dans *Sense and Sensibility*. Il devient comme les autres signes sociaux une supercherie, tout simplement parce que sa valeur ne peut pas être univoque.

Tout comme l'écrit Ludwig Wittgenstein, un signe n'a de valeur qu'en fonction de son usage. Le phénomène inverse est illusoire, ce n'est pas le signe qui décide de l'usage. Le sens de la lettre varie en ce sens en fonction du jeu de langage joué par les amants. Marianne et Willoughby sont amoureux, mais rien d'officiel n'est scellé entre eux. Quant à Lucy et Edward, si leur engagement est explicite, du moins entre eux, leur amour, lui, est inexistant. Le signe de la lettre symbolise par conséquent dans les deux cas, deux liens très différents. Ce lien entre signe et usage permet d'explicitier la source de l'illusion contenue dans le principe de l'induction relevé au chapitre précédent. Le signe ne peut être compris qu'à partir d'une analyse du discours qui en supporte la fonction et pas l'inverse.

Les stéréotypes servent l'intrigue dans les romans de Jane Austen, cependant, insérés dans un nouveau genre de discours, ils en sont profondément modifiés : « all of them, however, having taken on the dismal coloration of their new surroundings », ainsi que conclut Marvin Mudrick après sa propre énumération de ces stéréotypes. Mais cette modification ne se limite pas à cette nouvelle coloration évoquée par Marvin Mudrick. Les effets de l'ironie leur donnent une nouvelle fonction. Le père n'est plus seulement tyrannique, comme l'exemple de Mr. Bennet l'a montré et s'il l'est, à l'instar du général Tilney, la question se pose de savoir si ce n'est pas précisément cet aspect du personnage qui favorise l'amour des amants (*NA*, 252).

Quant à l'héroïne d'origine mystérieuse, par exemple Harriet Smith, elle s'avère ne pas être d'origine noble, ce qui permet de revisiter le stéréotype, au détriment d'Emma Woodhouse qui croit avoir affaire au stéréotype en question. Il s'agit de se moquer du lecteur qui s'y laisserait prendre avec Emma. L'ironie reformule les stéréotypes. La question de la lecture des romans est par conséquent une question centrale bien qu'implicite dans l'œuvre de Jane Austen. Les romans de l'époque sont toujours à l'horizon, comme référent dont l'ironie

dénonce les stéréotypes tout en les renouvelant. Lucy Steele, notamment, entend appartenir au champ lexical du roman sentimental, « lachrymose novels »²⁴⁹.

Elle cherche en effet à coller au rôle de l'héroïne sentimentale éplorée. Pour cela, elle en exhibe les signes, « her handkerchief » et les larmes — « wiping her eyes » (*SS*, 133). L'héroïne du roman sentimental est sensible et elle pleure. En outre elle est victime de parents tyranniques, ici en l'occurrence, la mère d'Edward Ferrars. Par opposition, Elinor, héroïne austérienne, réagit d'une manière opposée. Elle cherche à effacer les traces de sa sensibilité. Elle est tout d'abord sous le coup de la surprise, mais parvient à dissimuler ses émotions. Elle maintient sa présence d'esprit : « she stood firm in incredulity and felt in no danger of an hysterical fit, or a swoon » (*SS*, 129). La réaction féminine attendue est déjouée.

L'opposition entre les deux femmes est flagrante. Elinor ne se laisse pas dépasser par ses émotions car elle ne croit pas que l'excès d'émotion qui s'expose aux yeux de tous, telles les larmes de crocodile de Lucy soit une quelconque preuve d'authenticité. Elle parvient à parler malgré tout — « forcing herself to speak » (*SS*, 130) — et malgré l'accroissement de ses doutes : « her self-command did not sink with it » (*SS*, 131). Le coup de grâce de la bague ne l'empêche pas de préserver une attitude calme. Sa voix ne la trahit pas : « with a composure of voice, under which was concealed an emotion and distress beyond any thing she had ever felt before. » La violence des paroles de Lucy Steele l'amène à se sentir : mortified, shocked, confounded (*SS*, 135), autant de phrases-affects qu'elle continue de dissimuler au regard de Lucy. Elle s'efforce ainsi de maintenir le jeu de langage tel que Lucy Steele le présente, celui de la confiance, alors qu'il s'agit pour Lucy Steele de convaincre Elinor de sa victoire et de faire prendre conscience à Elinor de sa défaite.

Pour maintenir l'illusion métonymico-synecdochique, il faut éviter le principe du questionnement. C'est pourquoi le discours social fonctionne selon des règles prédéfinies, interdisant qu'aucune véritable question ne soit posée, le jeu de langage du dire l'emporte sur celui du questionnement, selon la distinction opérée par Bruce Stovel. La raison en est que : « telling is easy and asking is hard, because telling is a one-way communication, a transmission of opinion and fact, while question-and-answer is a two-way exchange ». Dans un tel contexte, la lettre de Mr. Darcy à Elizabeth Bennet, valant pour explication et tentative de se racheter aux yeux de cette dernière, n'est pas un échange épistolaire, ni une tentative pour instaurer une véritable conversation, puisqu'il est interdit à Elizabeth de lui répondre en raison des conventions sociales. Mr. Darcy ne fait que transmettre des informations.

Le jeu de langage de la conversation par opposition repose sur d'autres règles : « Question-and-answer is [...] the core element in conversation, which is, precisely, an

²⁴⁹ Mudrick, Marvin, *op. cit.*, 40

exchange, a mutual creation by two people.»²⁵⁰ Par conséquent, conversation et discours amoureux ne peuvent qu'être intimement liés. Dans les deux cas, la prise en compte du *hic et nunc* est essentielle. La conversation, comme le discours amoureux, exige la participation active des deux pôles de l'axe pragmatique, le destinataire et le destinataire, en tant que véhicule d'une expérience, non pas en tant que porte-parole d'un groupe. La conversation, comme le discours amoureux, exigent en outre que le sens du référent soit une création commune. La conversation exige enfin que la prédominance de l'œil au cœur du discours social, soit remplacée par un cœur à l'écoute, un cœur qui a des oreilles, par opposition à ces affamés, tels Mr. Collins, Mr. Elton ou Willoughby qui n'ont pas d'oreilles.

Apprendre à entendre est l'une des leçons de l'ironie austenienne. Marianne Dashwood finit par entendre le silence de Willoughby. Il n'a rien promis. Face à ce vide auquel elle se retrouve alors, l'amour du colonel Brandon va prendre toute sa valeur. Emma Woodhouse elle aussi apprend à entendre, selon un processus progressif décrit en ces termes par Bharat Tandon : « talking and listening take on even greater force as the novel progresses »²⁵¹. Elle finit par exemple par entendre l'authenticité de la rencontre entre les discours de Mr. Martin et d'Harriet Smith, pour la bonne raison qu'ils parlent un même langage, ainsi que cela a été développé dans le premier chapitre de cette partie.

La capacité d'écouter comme marque du cœur et du discours amoureux est particulièrement présente dans *Persuasion*. Dans le déroulement de l'intrigue, Anne Elliot se trouve plusieurs fois dans la position d'entendre le capitaine Wentworth à son insu, explique Stuart M. Tave : « The final understanding does not begin with her listening to him through a closed door; we know already her ability to hear him through barriers, to read his mind, the loving anxious perception that makes it possible. » Son oreille est dès le départ sensible au capitaine, alors que l'inverse n'est pas vrai. Le changement majeur provient du développement de la capacité d'entendre du capitaine Wentworth, puisqu'alors une conversation entre les deux devient possible et par là même un discours amoureux : « what we see for the first time [...] is his ability to hear her », marquant l'importance de ce que Stuart M. Tave appelle « the finely attuned ear »²⁵² dans ce roman de Jane Austen.

Cette révélation suit la conversation entre le capitaine Harville et Anne Elliot à partir de laquelle le capitaine Wentworth comprend les émotions d'Anne. L'œil d'Anne est alors déçu « from him, not a word, nor a look. He had passed out of the room without a look », alors qu'elle est rassurée par un son familier : « when footsteps were heard returning ». Elle le reconnaît à l'oreille, en entendant ses pas. Vient alors la révélation de sa lettre : « he drew out

²⁵⁰ Stovel, Bruce, « Asking Versus Telling », 25

²⁵¹ Tandon, Bharat, *Jane Austen and the Morality of Conversation*, 157

²⁵² Tave, Stuart M., *Some Words of Jane Austen*, 268

a letter from under the scattered paper, placed it before Anne with eyes of glowing entreaty fixed on her for a moment ». Le capitaine Wentworth dévoile en même temps son admiration et sa position de demande à l'égard d'Anne Elliot. La masse désordonnée des papiers prend soudain forme.

Ce moment semble durer pour Anne, alors que par ailleurs, tous les gestes du capitaine sont accomplis dans l'urgence : « instantly » « hastily », « the work of an instant! » Anne est enveloppée du souvenir de ce regard alors qu'il n'est déjà plus là. Ce passage illustre le rapport intime révélé par Henri Bergson entre le temps, au sens de sa durée qualitative, et la subjectivité : « l'expérience journalière devrait nous apprendre à faire la différence entre la durée-qualité, celle que la conscience atteint immédiatement [...] et le temps pour ainsi dire matérialisé, le temps devenu quantité par un développement dans l'espace »²⁵³. Du point de vue de sa quantité, le moment vécu par Anne est infime, mais sa qualité est perceptible au-delà des limites numériques du temps. Elle a la valeur d'un point de rupture, définissant un avant et un après méconnaissable. Le temps n'est pas simplement passé, puisque son passage a apporté un profond bouleversement. Ce moment n'est en ce sens comparable à aucun autre, précieux dans sa singularité.

De façon étrange, par ailleurs, le mouvement du capitaine Wentworth est aussi décrit par rapport à la position de Mrs. Musgrove : « standing with his back towards Mrs. Musgrove », « almost before Mrs. Musgrove was aware of his being in it » (*P*, 236). Ce repérage spatial s'explique par le fait que le don de sa lettre est un acte qui doit se faire à l'insu de tous et notamment à l'insu de ceux qui incarnent l'autorité, puisque pour l'instant le capitaine Wentworth et Anne Elliot ne sont pas fiancés. Mrs. Musgrove est en outre la mère des deux jeunes filles avec qui le capitaine Wentworth a pendant un temps flirté. L'acte le plus singulier, le plus décisif, est aussi accompli dans le plus grand secret, indécélable par la figure de l'autorité alors présente. Il est un secret parce qu'il faut braver l'interdit pour défendre la singularité d'un temps qui rendra méconnaissable ce que les figures d'autorité cherchent à perpétuer sur le mode de l'identique.

La lettre révèle alors que le capitaine Wentworth, ce beau parleur²⁵⁴, ne trouve plus ses mots, alors qu'il apprend à entendre la voix d'Anne : « I can hardly write. I am every instant hearing something which overpowers me. You sink your voice, but I can distinguish the tones of that voice, when they would be lost on others. » (*P*, 237) Une métamorphose s'est opérée :

²⁵³ Bergson, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 94

²⁵⁴ « The man who has talked so well and easily now finds that he can hardly write because he is every instant hearing something that overpowers him. »

« He is now alive to the smallest sign from her »²⁵⁵. Le processus qui mène à cette capacité d'écoute sera l'objet de la seconde partie.

Lucy Steele est loin de cette capacité d'écoute qu'elle n'atteindra jamais, puisqu'elle est toute entière concentrée dans la présence de son œil. Les signes dont elle se sert pour convaincre Elinor de ses fiançailles avec Edward Ferrars appartiennent au roman sentimental : le portrait, la lettre, la bague. L'ordre est important, car chacun de ces objets possède plus de force de conviction que celui qui le précédait. La lettre ôte à Elinor ses doutes, Lucy Steele dit vrai :

Elinor saw that it was his *hand*, and she could doubt no longer. The picture, she had allowed herself to believe, might have been accidentally obtained; it might not have been Edward's gift; but a correspondence between them by letter, could subsist only under a positive engagement, could be authorised by nothing else; for a few moments, she was almost overcome—her heart sunk within her, and she could hardly stand; but exertion was indispensably necessary, and she struggled so resolutely against the oppression of her feelings, that her success was speedy, and for the time complete. (*SS*, 134)

Désormais elle voit, la preuve est sous ses yeux. Elle ne doute plus. L'implication d'Edward dans le fait d'écrire une lettre par opposition à la possession d'une image, qui lui conférait un rôle passif la convainc. La menace du mariage est indéniable — « a positive engagement » —, d'autant plus que le mot « *hand* » écrit en italiques souligne l'importance symbolique de ce mot. Se marier revient à accorder sa main, figure sociale synecdochique de l'acte du mariage. L'autre est réduit à une main, accorde sa main mais en réalité se donne tout entier. La synecdoque dissimule ici une litote. Dans ce cas précis, Lucy Steele n'aura jamais d'Edward Ferrars que sa main, en un sens métonymique, à savoir celui d'être l'auteur des lettres qu'il lui a écrites.

En outre, ce passage est composé de nombreux modaux. Comme le montre Zelda Boyd dans son article « The Language of Supposing: Modal Auxiliaries in *Sense and Sensibility* », l'emploi des modaux est omniprésent dans l'œuvre de Jane Austen, « everyone uses modals »²⁵⁶. Cet emploi est constant parce qu'il s'agit dans les romans de Jane Austen d'un monde « of supposition and desire as opposed to the world of hedgerows and apples »²⁵⁷. Le désir appartient au domaine du possible, par opposition à ce qui est, aux faits. Paul Larreya confirme cette idée en affirmant que les concepts de « causation et de volition » sont « les deux concepts sur lesquels repose l'ensemble du système modal de l'anglais »²⁵⁸. L'emploi

²⁵⁵ Tave, Stuart M., *op. cit.*, 268

²⁵⁶ Boyd, Zelda, « The Language of Supposing, Modal Auxiliaries in *Sense and Sensibility* », in *Jane Austen, New Perspectives, Women and Literature*, 144

²⁵⁷ *Ibid.*, 143

²⁵⁸ Larreya, Paul, *op. cit.*, 73

des modaux est la marque d'une activité subjective et en ce sens possède une relation intime avec le discours indirect ou le discours direct. Dans les deux cas, les modaux informent sur le processus mental qui permet d'arriver à une conclusion et d'agir en fonction de la croyance établie ou du désir à défendre.

Elinor doutait, elle ne doute plus. Ce processus mental est porté par l'opposition entre deux modaux « might » et « could ». Le premier porte la trace des doutes encore possible face au portrait d'Edward, en ce sens il est l'expression du désir d'Elinor, de ce qu'elle veut croire. Le second introduit à ce qui lui est possible ou non. Or justement, il ne lui est plus possible de douter. Le coup de grâce est porté par la bague :

“I gave him a lock of my hair set in a ring when he was at Longstaple last, and that was some comfort to him, he said, but not equal to a picture. Perhaps you might notice the ring when you saw him?” “I did;” said Elinor, with a composure of voice, under which was concealed an emotion and distress beyond anything she had ever felt before. She was mortified, shocked, confounded. (SS, 135)

La bague est un signe d'alliance. Le mariage est scellé par un échange de bagues. Ensuite, la mèche de cheveux rappelle le poème d'Alexander Pope, « The Rape of the Lock », dont il écrit lui-même qu'il a pour fonction : « to divert a few young Ladies, who have good sense and good humour enough to laugh not only at their sex's little unguarded follies, but at their own »²⁵⁹. Le poème prétend se moquer des errances féminines, tout en maintenant une ambiguïté sur sa finalité. Vise-t-il à traiter légèrement un sujet sérieux ou à traiter avec sérieux d'un sujet léger ? Où est la légèreté ? Où est le sérieux ? Le don d'une mèche de cheveux est de façon symbolique, signe de l'acte sexuel, d'une parodie de l'acte sexuel. Cet acte dénote une relation intime entre deux amants. Mais est-il anodin ou compromettant ? Willoughby a lui aussi réussi à s'emparer d'une mèche de cheveux de Marianne et Juliet McMaster nomme cette scène « the rape of the lock »²⁶⁰. Cette première scène introduit le lecteur à l'intimité supposée par sa possibilité. Un nouveau parallèle s'établit entre les deux couples, d'une part Marianne et Willoughby, d'autre part Lucy et Edward.

Cette discussion dévoile par conséquent à nouveau les mœurs barbares²⁶¹ que les règles de bonne conduite servent, selon Dorothy Van Ghent, seulement à dissimuler²⁶². Les deux niveaux sont maintenus dans cette conversation entre Lucy Steele et Elinor Dashwood. Lucy Steele, en tant que destinataire est à la fois l'amoureuse victorieuse et l'amoureuse jalouse, tandis qu'Elinor, en tant que destinataire est à la fois la confidente et la rivale. Ici Lucy Steele

²⁵⁹ Pope, Alexander, *The Rape of the Lock*, 7

²⁶⁰ McMaster, Juliet, *op. cit.*, 69

²⁶¹ Van Ghent, Dorothy, *The English Novel, Form and Function*, “On *Pride and Prejudice*”, 100-101

²⁶² *Ibid.*, 101

manipule le discours de manière à créer une situation de différend dissimulée par les conventions sociales et la politesse. L'analyse de Dorothy Van Ghent demande donc à être reprise. En termes lyotardiens, sa description du style austenien signifie en fait que le discours social parlé par tous, celui des conventions, la langue de l'époque, sert à dissimuler les différends qui se trament sans arrêt entre les univers de phrases distincts.

Ce passage montre aussi que parfois, la lecture des signes peut entrer en crise. Le lien instauré par la consommation et la communication se révèle creux, ainsi entre Elinor Dashwood et Lucy Steele. De même Mr. Collins est dans l'incapacité absolue d'entendre les paroles d'Elizabeth Bennet. Elles ne font pas partie de son vocabulaire. Mr. Darcy est lui aussi mis face à cette réalité lorsqu'il demande Elizabeth en mariage. La différence entre Mr. Collins et Mr. Darcy est toutefois de taille. Le premier ne remet pas en question sa lecture des signes, alors que le second le fait. La lettre qu'il envoie à Elizabeth en est le témoignage. Par conséquent, si une crise des signes peut avoir lieu, c'est à partir des échanges de signes linguistiques. Mr. Darcy se distingue de Mr. Collins par sa capacité à étendre son vocabulaire, à apprendre à parler une autre langue, ce qui lui permet alors de fait d'entendre plus.

Dans une conversation, se joue autre chose que les rapports de consommation. Une conversation est aussi l'aboutissement d'un « apprentissage des signes »²⁶³. En effet, comme l'écrit Gilles Deleuze dans son *Proust et les signes*, « [a]pprendre, c'est d'abord considérer une matière, un objet, un être comme s'ils émettaient des signes à déchiffrer, à interpréter »²⁶⁴. Dans les romans de Jane Austen, la question du sens des mots et de leur variation en fonction des jeux de langage est constante. Le sens des signes ne peut provenir que d'un accord sur le jeu de langage. Or, jusqu'à maintenant, les cas d'échange révèlent soit que les participants ne jouent pas un même jeu de langage, soit qu'ils prétendent jouer un certain jeu alors qu'ils en jouent un autre. Cependant, ce différend, selon le terme de Jean-François Lyotard provoque une crise, dont le premier signe est les phrases-affects.

²⁶³ Deleuze, Gilles, *Proust et les signes*, 11

²⁶⁴ *Ibid.*, 10

B. Jeux de langage et identification

Sans conversation, l'expérience de l'autre reste impossible. La seule relation possible est une relation narcissique à soi-même, perpétuant une vanité fondée sur un désir triangulaire, dont le but est de se sentir appartenir à un groupe. Quel est le moyen de cette identification ? Pour s'identifier, il faut posséder des signes en commun. Or les signes linguistiques sont des signes parmi d'autres. Pour appartenir à une catégorie sociale la meilleure méthode est de jouer un même jeu de langage.

Le processus est facilité par la façon dont tout est codifié par la *doxa*, même les règles de la discussion, à tel point que celle-ci semble presque le résultat d'une mécanique plus que d'un authentique échange. Alors que « Mr. Collins and Charlotte were both standing at the gate in conversation with the ladies », de son côté, « Sir William, to Elizabeth's high diversion, was stationed in the doorway, in earnest contemplation of the greatness before him, and constantly bowing whenever Miss De Bourgh looked that way. » (*PP*, 159) La scène est cocasse puisqu'elle décrit un mouvement répétitif et mécanique. Sir William ressemble à un pantin. Son mouvement illustre la célèbre définition du comique par Henri Bergson : « Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique. »²⁶⁵ Elle illustre aussi « la raideur »²⁶⁶ du discours social, codifié, déterminé, sourd. La conversation est alors dans un tel contexte toujours de la fausse monnaie.

Le geste de révérence à l'égard de Miss de Bourgh que manifeste Sir William Lucas fait écho à la façon mécanique qu'a Mr. Collins de s'adresser à Lady Catherine de Bourgh ou de parler d'elle. Sa conversation rappelle la pantomime de la révérence. Charlotte Lucas devenue Charlotte Collins est obligée de traduire les paroles de son mari. En effet, il se réjouit pour la sœur de Charlotte et pour Elizabeth et s'approche pour les féliciter²⁶⁷, persuadé que ce qui est évident pour lui l'est aussi pour les autres, alors qu'aucune des deux ne sait de quoi il parle. La parole n'est plus commandée par aucun rapport à l'autre, mais par la logique de sa mécanique formelle, celle de la révérence et de la circulation des mêmes refrains : « At length there was nothing more to be said; the ladies drove on, and the others returned into the house. » (*PP*, 159)

²⁶⁵ Bergson, Henri, *Le Rire*, 22-23

²⁶⁶ *Ibid.*, 16

²⁶⁷ « to congratulate them on their good fortune » (*PP*, 159)

Le discours social ne repose pas sur la logique de son contenu, mais de sa forme. Le terme de conversation ne convient pas ici, car « [c]onverser, ce n'est pas communiquer selon un certain nombre de règles sociales ; le social se comprenant ici comme le formalisme vide »²⁶⁸, ainsi que le rappelle Alain Milon dans son étude de *L'Art de la conversation*. Le terme adéquat pour décrire ce type de scènes dans les romans de Jane Austen est celui de la communication : « une sorte de politesse sans respect, de bienséance sans l'écoute de l'autre ou de bonnes manières sans savoir-vivre »²⁶⁹. La demande en mariage que Mr. Elton fait à Emma n'est permise que par le temps que dure la traversée en calèche (*E*, 129-133).

De même, la dispute entre Mrs. Bennet et l'un des fils Lucas n'a pour limite que la fin de la visite : « The boy protested that she should not; she continued to declare that she would, and the argument ended only with the visit. » Le style concis et efficace met en parallèle « she should not » d'une part, et « she would » de l'autre. Le seul but est d'avoir raison contre l'autre, la forme l'emporte sur le contenu. L'emploi des modaux montre aussi combien l'acte de langage tient lieu de toute autre forme d'acte. En effet, cette dispute concerne une situation absolument irréaliste, une situation impossible, introduite par ces termes « If I were » (*PP*, 20). Le jeune garçon imagine ce que serait sa vie s'il était aussi riche que Mr. Darcy, ainsi que les excès de consommation de boisson qui lui seraient alors permis. Mrs. Bennet prétend qu'elle l'en empêcherait. Ils parlent pour parler, ils se disputent pour le plaisir de se disputer. La jouissance de la parole l'emporte sur l'importance du contenu, qui ici est un néant. Lorsque les actes sont impossibles, lorsque l'impuissance est au rendez-vous, il ne reste d'autre pouvoir que de parler, et à travers la parole imaginer, se propulser dans un monde créé de toutes pièces par les jeux de langage. L'usage des modaux est une nouvelle tentative désespérée pour « maîtriser le réel par le langage »²⁷⁰.

C'est pourquoi la forme de leurs paroles ressemble beaucoup à un dialogue enfantin, du type « Non », « Si ». Les processus d'identification et d'exclusion favorisé par le fonctionnement des signes sociaux se ramènent à cette simplicité pure du « oui » contre le « non ». La parole s'emballe, comme si ça parlait tout seul. Ce n'est pas une conversation lorsque la discussion « devient un bavardage, sorte de profusion verbale incessante »²⁷¹. Mr. Collins est très doué pour ce type de manifestations verbales : « He begged pardon for having displeased her. In a softened tone she declared herself not at all offended; but he continued to apologise for about a quarter of an hour. » (*PP*, 65) Savoir s'arrêter participe de l'art de la

²⁶⁸ Milon, Alain, *op. cit.*, 5-6

²⁶⁹ Hamon, Philippe, *op. cit.*, 38

²⁷⁰ Milon, Alain, *op. cit.*, 6

²⁷¹ *Ibid.*, 22

conversation. Le jeune Lucas, Mrs. Bennet et Mr. Collins ne sont pas capables de s'arrêter. Ils sont étrangers à l'art de la conversation.

Cette analyse illustre le développement de Jacques Lacan autour de « lalangue », à savoir la jouissance ancrée dans le seul fait d'émettre des sons. Jacques Lacan trouve dans le babillage enfantin la première inspiration de « lalangue » : « Lalangue sert à toute autres choses qu'à la communication. »²⁷² Ce terme est par la suite repris par Jacques-Alain Miller, expliquant que lalangue est « la parole en tant que disjointe de la structure du langage, qui apparaît comme dérivée par rapport à cet exercice premier et séparée de la communication »²⁷³. Or si la jouissance est le rapport de l'être parlant avec son corps²⁷⁴ et que « [l]alangue nous affecte d'abord par tout ce qu'elle comporte comme effets qui sont affects »²⁷⁵, inévitablement, les effets de lalangue ne peuvent qu'être effets de jouissance. L'avare jouit autant de tenir sa cassette entre ses mains que de compter ses sous, à haute voix si possible.

Le retour au langage enfantin se justifie donc pleinement pour cette raison. Jouissance et bavardage possèdent une relation intime puisque Lacan peut, selon les termes de Jacques-Alain Miller, « poser une appartenance originaire de la jouissance et de cette parole de lalangue sous la forme de la jouissance du blablabla »²⁷⁶. Cette référence rappelle la relation entre langue et plaisir décrite par Jean-Claude Milner : « La langue parle du monde du point du plaisir, et du même coup, la langue elle-même peut causer un plaisir. »²⁷⁷ L'idée de la consommation s'étend à la langue même, comme si parler revenait à consommer des mots et à en jouir à la façon de tout autre produit de consommation.

Ceux qui parlent sont comme manipulés, telles des marionnettes par des marionnettistes. Il ne s'agit pas de se parler les uns aux autres, mais simplement de parler et par cette parole d'assurer la circulation des signes, permettant d'affirmer une position, un rôle. La parole est vide en tant que parole, mais pleine en tant qu'elle véhicule des signes. Chaque locuteur s'apparente aux Monades de Leibniz qui « n'ont point de fenêtres, par lesquelles quelque chose y puisse entrer ou sortir »²⁷⁸. Les comportements, devenus signes, sont une pantomime sans contenu. Lorsque Marianne joue de la musique, « Sir John was loud in his admiration at the end of every song, and as loud in his conversation with the others while every song lasted » et sa femme, Lady Middleton « frequently called him to order, wondered how any one's attention could be diverted from music for a moment, and asked Marianne to

²⁷² Lacan, Jacques, *Encore*, 174

²⁷³ Miller, Jacques-Alain, « Les six paradigmes de la jouissance », in *Les Paradigmes de la jouissance*, 17

²⁷⁴ Lacan, Jacques, *Je parle aux murs*, 63

²⁷⁵ Lacan, Jacques, *Encore*, 176

²⁷⁶ Miller, Jacques-Alain, « Les six paradigmes de la jouissance », 17-18

²⁷⁷ Milner, Jean-Claude, *Le Triple du plaisir*, 19

²⁷⁸ Leibniz, Gottfried Wilhelm, *La Monadologie*, 126

sing a particular song which Marianne had just finished » (*SS*, 35). L'exemple de la musique est significatif dans la mesure où apprécier la musique exige une oreille attentive qui est précisément, ce dont les romans de Jane Austen dénoncent l'absence. L'écoute n'est pas une dimension du jeu de langage privilégié sur la scène sociale. Ce n'est jamais qu'une illusion, une mise en scène.

Les dialogues sont toujours des dialogues de sourds. L'un parle, l'autre parle, sans jamais s'écouter l'un l'autre. Les deux caractéristiques de ce type de discussion sont la répétition — « every song » est répété deux fois en ce qui concerne Sir John et « frequently », pour ce qui est de Lady Middleton — et l'absence d'écoute. Bien qu'aucun des deux n'écoute, ils cherchent tous deux à jouer le rôle de celui qui comprend, le rôle de l'admirateur. Ils ignorent comment lire les signes culturels en jeu à ce moment-là, ceux de la musique. Cependant, manifester leur ignorance serait un désaveu sur le plan social. Ils doivent montrer qu'ils possèdent la maîtrise de ces signes. Pour Sir John entre aussi en jeu dans son attitude, le désir de faire plaisir à Marianne, ce qui montre à quel point il ne l'écoute pas et est incapable de se faire une idée de qui elle est vraiment. La vérité de toute relation entre discours est par conséquent celle d'une absence d'écoute. La pose de l'écoute est toujours de la fausse monnaie, ce qui est exprimé au plus haut point par les échanges entre le couple des Palmer dans *Sense and Sensibility*. Mrs. Palmer trouve très drôle l'attitude de son mari — « Mr. Palmer does not hear me » (*SS*, 107) — alors qu'il va jusqu'à ne pas lui répondre : Mr. Palmer « made her no answer » (*SS*, 107 et 108). Chacun parle tout seul, puisque personne n'écoute.

Les signes circulent à partir de comportements figés qui permettent de faire l'économie de la parole de l'autre et de ne pas tenir compte de ce que chacun dit. Les paroles sont d'ailleurs souvent vides et ne méritent même pas qu'une quelconque attention leur soit accordée. Le vide de la conversation est souligné de façon ironique : « this poverty was particularly evident, for the gentlemen had supplied the discourse with some variety—the variety of politics, inclosing land, and breaking horses—but then it was all over; and one subject only engaged the ladies till coffee came in, which was the comparative heights of Harry Dashwood, and Lady Middleton's second son William, who were nearly the same age. » (*SS*, 233) Sur le mode du traité de la vie sociale, une loi doxique avait précédemment été énoncée : « On every formal visit a child ought to be of the party, by way of provision for discourse. » Dix minutes peuvent être occupées par une telle question : « it took up ten minutes to determine whether the boy were most like his father or mother, and in what particular he resembled either, for of course every body differed, and every body was astonished at the opinion of others » (*SS*, 31).

Ce passage montre combien la progéniture est aussi envisagée en termes de signes, en l'occurrence des signes de possession. La conversation est un modèle illusoire. Il s'agit en réalité d'un processus de communication qui impose la mise en scène de rapports de force, entre « bruits de bouche » et « effets de manche »²⁷⁹, associés par Alain Milon à la pratique de la communication. La discussion est présentée ainsi : « The parties stood thus ». Il vient d'être question de politique et il semble que ce domaine soit l'exclusif de la gent masculine, alors qu'en réalité il s'agit aussi, lorsqu'il est question de la taille des enfants, d'une conversation hautement politique.

Les enjeux de pouvoir et de possession des signes sont les seuls objets de la communication. Les mères sont convaincues que leur fils est le plus grand mais « politely decided in favour of the other ». Les réactions de Lucy Steele et de sa sœur sont plus amusantes encore, car elles ne veulent pas prendre parti. Lucy Steele s'empresse de flatter la vanité des deux mères en évitant toute discrimination — « both remarkably tall for their age » — alors que sa sœur s'empêtre dans un discours contradictoire : « Miss Steele, with yet greater address gave it, as fast as she could, in favour of each. » (*JJ*, 234) Personne ne s'en inquiète car le but de la parole est de s'identifier. La communication se distingue de fait de la conversation par la façon dont « tout le monde parle et tout le monde ment sans forcément le savoir »²⁸⁰.

Plus loin, ce fonctionnement des signes linguistiques dans le cadre de la conversation est confirmé par le comportement de Fanny Dashwood. La conversation a lieu en présence de la terrible Mrs. Ferrars, mère de Fanny Dashwood et arbitre du destin de ses deux fils, Robert et Edward Ferrars. Mrs. Ferrars ne se permettra pas moins que d'inverser les rôles sociaux en accordant à son second fils (Robert) les attributs du fils aîné (Edward) qui sera déshérité. Fanny Dashwood la craint et ne veut surtout pas lui déplaire. Elle sait que Mrs. Ferrars n'apprécie pas Elinor Dashwood qu'elle perçoit comme un obstacle sur le chemin de son fils Edward vers la conquête des signes sociaux : une place au Parlement ou une relation, « with some of the great men of the day ». Fanny Ferrars attend de lui dans l'intervalle qu'il possède au moins, « a barouche » (*JJ*, 16), un signe social de choix.

Mrs. Ferrars, not aware of their being Elinor's work, particularly requested to look at them; and after they had received the gratifying testimony of Lady Middleton's approbation, Fanny presented them to her mother, considerably informing her at the same time, that they were done by Miss Dashwood.

²⁷⁹ Milon, Alain, *op. cit.*, 6

²⁸⁰ *Ibid.*, 10

“Hum”—said Mrs. Ferrars—“very pretty,”—and without regarding them at all, returned them to her daughter. Perhaps Fanny thought for a moment that her mother had been quite rude enough,—for, colouring a little, she immediately said,

“They are very pretty, ma’am—an’t they?” But then again, the dread of having been too civil, too encouraging herself, probably came over her, for she presently added,

“Do you not think they are something in Miss Morton’s style of painting, ma’am?—She does paint most delightfully!—How beautifully her last landscape is done!”

“Beautiful indeed! But she does every thing well.”

Marianne could not bear this—She was already greatly displeased with Mrs. Ferrars; and such ill-timed praise of another, at Elinor’s expense, though she had not any notion of what was principally meant by it, provoked her immediately to say with warmth,

“This is admiration of a very particular kind!—what is Miss Morton to us?—who knows, or who cares, for her?—it is Elinor of whom we think and speak.”

And so saying, she took the screens out of her sister-in-law’s hands, to admire them herself as they ought to be admired. (*JJ*, 235)

L’enjeu de cette conversation est un signe, celui de la générosité d’Elinor : « a very pretty pair of screens » « Elinor had painted » « for her sister-in-law » (*JJ*, 234). Fanny veut satisfaire la curiosité de sa mère en les lui montrant, car ils sont l’objet d’une admiration générale.

Cependant, en même temps qu’elle les lui montre elle révèle par qui ils ont été faits. La réaction est immédiate, le signe perd de son intérêt, le lien d’identification est rompu et l’objet doit être exclu. Ici le choix du terme « regard » souligne l’importance de l’acte de regarder, qui loin d’être une simple fonction de l’œil, peut aussi devenir signe d’un désir ou d’un mépris. À tel point que Jacques Lacan a fait de l’œil l’une des formes de l’objet \mathcal{a} ²⁸¹ ou le point focal de la pulsion scopique²⁸², sur la base d’une distinction entre « la fonction de l’œil de celle du regard »²⁸³. Cette double fonction est portée par le terme anglais « regard », dont le sens est à la fois celui d’un acte biologique, le fait de voir et celui d’un acte symbolique, le fait de regarder l’autre, au sens de le considérer, voire de le désirer. Fanny se trouve alors prise dans un dilemme du point de vue des signes de l’identification. Elinor est sa belle-sœur. Un sentiment de culpabilité émerge chez Fanny — « colouring a little » — dont la raison est présentée sous la forme d’une hypothèse : « Perhaps Fanny thought for a moment that her mother had been quite rude enough ». Se sent-elle vraiment coupable pour sa mère ? N’est-ce pas elle-même qui a souligné avec force que l’objet est de la main de la femme haïe, Elinor Dashwood ?

²⁸¹ Lacan, Jacques, *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 70

²⁸² *Ibid.*, 96

²⁸³ *Ibid.*, 70

Mais tout de suite, sans que sa mère n'ait à prononcer la moindre parole, elle se reprend. Elle connaît le déplaisir que Mrs. Ferrars éprouve à l'idée d'une alliance possible entre Elinor Dashwood et Edward Ferrars. Le calcul est rapide, il est préférable d'exclure Elinor : « But then again, the dread of having been too civil, too encouraging herself, probably came over her ». Par ce phénomène d'exclusion, elle se rapproche d'autant plus de sa mère, en entrant dans ses intérêts. Son attitude est tout de suite mise en perspective avec celle de Marianne Dashwood dont les préoccupations ne sont en rien fondées dans le souci de son avancée sociale. Elle considère que le lien familial vaut plus que le lien social et elle rappelle l'indifférence de tous à l'égard de cette Miss Morton à laquelle Mrs. Ferrars compare Elinor. Marianne réagit de façon passionnée et par cette réaction révèle une nouvelle situation de différend entre deux jeux de langage incompatibles, celui de l'ambition sociale et celui de l'affection familiale.

Miss Morton est un signe que Mrs. Ferrars veut s'appropriier par le biais de son fils, afin de favoriser son ascension sociale. Miss Morton est un nom, ce nom devient un signe dans le jeu de langage de Mrs. Ferrars puisque son jeu vise à favoriser l'alliance de la richesse de Miss Morton avec celle de son fils, à savoir la sienne propre. Elle cherche à exclure Elinor et les signes linguistiques n'ont pas d'autre rôle que de favoriser ce type de manipulation, ce que le personnage de Marianne Dashwood refuse. Les signes sont employés pour se situer les uns par rapport aux autres, pour assurer des relations de domination, les paroles en elles-mêmes sont oubliées. Là où prime la consommation, elle est du côté d'une jouissance du type de lalangue qui n'est pas l'objet des romans de Jane Austen bien que suggérée. Ainsi même s'il est possible de croire avec Tony Tanner que singularité et discours social peuvent s'accommoder : « while every individual may have a different inner world of feelings and thoughts, there is only one concrete external world in which we must cohabit »²⁸⁴. Dans un second temps, il s'avère que, d'un point de vue social, tout « different inner world of feelings and thoughts » est détruit par la course aux signes. Toute singularité est par ce biais détruite. Une nouvelle fois, différend et négation, voire annihilation de la singularité sont concomitants.

Les signes linguistiques autant que les autres signes sociaux ne participent d'aucune vérité, ils ne sont que la construction et la déconstruction perpétuelles de relations de pouvoir au sein desquelles chacun cherche à s'élever au-dessus de l'autre, par la possession d'un plus grand nombre de signes. Le problème provient-il du choix des signes ou de la source de leur interprétation ? Faut-il changer de paradigme et quitter celui de la consommation pour aborder un autre monde de signes où la singularité peut-être sera plus à même de se révéler ?

²⁸⁴ Tanner, Tony, *Jane Austen*, 84

Il faudrait alors plutôt chercher du côté des phrases-affects une trace possible de cette singularité niée par le discours social.

Le questionnement naît, à cet égard, pour la plupart des héros, à partir d'une crise, celle d'une mauvaise lecture des signes qui les ont séduits. Ils sont égarés par ces signes comme l'ont été les figures parentales, mais le récit leur offre une seconde chance, la chance de se tromper que les autres n'ont pas eu ou pas voulu prendre. La preuve en est le changement du regard de Mr. Darcy. Il dénie dans un premier temps toute beauté à Elizabeth Bennet, en fonction des règles d'interprétation du visage dont il dispose, celles de sa classe sociale. Il voit que personne ne danse avec elle (*PP*, 12). Il se permet donc de la dévaloriser tout en sachant qu'elle va l'entendre. Son attitude de rejet se retournera contre lui car il sera ensuite conquis par l'apparence d'Elizabeth.

Son jugement premier sur l'absence de beauté d'Elizabeth est remis en question. L'évolution du regard de Mr. Darcy montre que la beauté n'est pas seulement une question de normes. L'emprise des canons de beauté est le produit de préjugés sociaux et de certaines techniques littéraires. Les héroïnes des romans sentimentaux possèdent des caractéristiques qui, selon un emploi synecdochique du langage, permettent de définir leur beauté. Il s'agit d'une convention qui impose une façon de décrire la peau, les yeux ou les cheveux des héroïnes. En interrogeant ces normes et en dévoilant leur processus de construction (celui d'une convention), les romans de Jane Austen, sur le mode de l'ironie, révèlent une conscience du « pouvoir de formatage des esprits par la littérature »²⁸⁵. Charlotte Lacoste interroge par cette formule la responsabilité éthique de la littérature et cette question se pose aussi dans les romans de Jane Austen. Que peut devenir une héroïne si la *doxa* sociale et/ou littéraire n'est pas de son côté ? Telle est la question posée par l'incipit de *Northanger Abbey*.

Cet incipit est profondément ironique et repris comme tel par Wayne C. Booth dans son travail sur l'ironie. L'ironie n'est pas d'emblée évidente, il faut en arriver à la troisième phrase pour la percevoir, écrit Wayne C. Booth : « Once we have discovered, as we do in the third sentence, that the first two sentences cannot be accepted as they stand »²⁸⁶. Cependant, il semble au contraire que dès la première phrase un problème se pose. En effet, si la première phrase commence par « No one », elle finit par « to be born a heroine » (*NA*, 13). Ainsi, la fin de la phrase annule son propre début, car ce qui est cru par tous, est en réalité erroné. Catherine Morland n'a pas l'air d'être née pour être une héroïne, or elle est l'héroïne de ce roman. Il s'agit là d'introduire un questionnement, car si elle est promise à un destin

²⁸⁵ Lacoste, Charlotte, *Séductions du bourreau*, 83

²⁸⁶ Booth, Wayne C., *A Rhetoric of Irony*, 130

d'héroïne mais que ce destin est imperceptible à sa naissance, est-ce une erreur de ne pas le percevoir ?

Cette interrogation se transforme alors en leçon de perception, à savoir une remise en question de la lecture des signes de l'héroïsme et donc du jeu de langage de l'héroïsme. En effet, Catherine Morland ne possède pas à la naissance les signes traditionnels de l'héroïsme. L'héroïsme se définit ainsi de façon négative pour le lecteur. S'il faut lire dans la description de Catherine Morland et de sa famille ce que précisément l'héroïsme n'est pas, alors se dévoile en creux la définition traditionnelle de l'héroïne féminine à l'époque de Jane Austen. En ce sens, Roger Gard a raison d'affirmer que : « good satire or parody or pastiche always creates its own object »²⁸⁷. Par conséquent, même sans connaître les héroïnes du roman sentimental ou gothique de l'époque auxquelles Catherine Morland ne ressemble pas, du moins dans ses premières années, il est tout à fait possible d'entendre la dimension ironique du texte.

Déceler l'ironie ne suffit pas toutefois à en fournir une interprétation. Wayne C. Booth souligne à cet égard la complexité de la lecture d'un tel passage, tâche complexe qui consiste à trouver : « first, what is in fact being said of the heroine and her family, second, what is simultaneously being said about some previous, presumably popular novels, and third, what is being promised about this novel. What kind of work is its author offering us? » L'interprétation ne peut pas se contenter d'attendre le contraire de ce qui est écrit : « No simple inversion of anything will quite do. »²⁸⁸ Le processus de l'interprétation de l'ironie austenienne ne peut pas suivre pas à pas les étapes de l'interprétation de l'ironie définies par Wayne C. Booth. Ce dernier explique en effet tout d'abord que l'ironie advient à partir du moment où le lecteur est dans l'obligation de rejeter la signification littérale dans la mesure où le lecteur « is unable to escape recognizing either some incongruity among the words or between the words »²⁸⁹, par exemple, dans le cas de l'incipit de *Northanger Abbey* : « the great improbability that a novelist would really mean that the failure of a mother to die in childbirth is a disadvantage to a girl ». Wayne C. Booth précise que cela n'est pas spécifique à l'ironie, « only essential to it »²⁹⁰.

Cet écart entre signification littérale et le sens à interpréter produit par l'ironie au sein du discours doit par conséquent se résoudre selon la thèse de Wayne C. Booth par une référence à l'auteur, « “the implied author” ». Selon lui, s'en référer aux intentions du texte est encore une façon de faire appel aux intentions de l'auteur : « dealing with irony shows us

²⁸⁷ Gard, Roger, *Jane Austen's Novels, The Art of Clarity*, 50

²⁸⁸ Booth, Wayne C., *A Rhetoric of Irony*, 130

²⁸⁹ *Ibid.*, 10

²⁹⁰ *Ibid.*, 131

the sense in which our court of final appeal is still a conception of the author »²⁹¹. Enfin, lors de la dernière étape du travail d'interprétation, le lecteur prend une décision en ce qui concerne : « the knowledge or beliefs of the speaker ». Wayne C. Booth prend l'exemple d'un texte de Voltaire et affirme que : « the reconstructed meaning will necessarily be in harmony with the unspoken beliefs that the reader has decided to attribute to Voltaire »²⁹². Si le lecteur ne peut pas appeler Voltaire au téléphone comme l'écrit Wayne C. Booth, il doit néanmoins s'en référer à son idée de l'auteur pour interpréter l'ironie et découvrir le sens derrière la signification, ce qui est pour Antoine Compagnon, « avant la lettre, une manière de refuser le futur cliché de la mort de l'auteur »²⁹³.

Or, ce processus interprétatif de Wayne C. Booth révèle dans son énoncé sa fragilité. En effet, non seulement la figure de l'auteur est un fantasme, une fiction, mais en outre, est-il vraiment possible ici de parler de ce que Wayne C. Booth nomme « speaker » ? Le récit n'est pris en charge par personne dans les romans de Jane Austen. Si l'incipit commence par les premiers mots « No one », cela n'est sans doute pas un hasard. Il est vrai que pour lire une œuvre, il faut posséder des connaissances, au sens défini par Jean-Jacques Lecercle dans son travail sur *Interpretation as Pragmatics*, lorsqu'il définit deux auxiliaires de tout processus de lecture, à savoir « Language » et « Encyclopaedia »²⁹⁴. En ce sens, l'ironie attachée à la figure de Mrs. Morland ne nécessite aucunement une référence à la figure implicite d'un auteur ou d'un narrateur, puisqu'il suffit de s'appuyer sur le discours de la *doxa*, pour savoir qu'il s'agit d'une référence au sens commun.

De plus, si du point de vue du sens commun, il paraît aberrant à Wayne C. Booth qu'une héroïne soit avantagée par la mort de sa mère au moment de naître, tel n'est pas le point de vue de tous les auteurs. Il suffit pour cela de penser aux contes de fées, dans lesquels souvent les héros ou héroïnes se retrouvent orphelins. En outre, dans les romans gothiques, l'héroïne est souvent privée d'une figure maternelle sur laquelle s'appuyer, à l'instar d'Emily St. Aubert dans *The Mysteries of Udolpho*. Cecilia Beverley, l'une des héroïnes de Fanny Burney, en vogue à l'époque de Jane Austen, est elle aussi orpheline. L'ironie austenienne souligne ce privilège accordé aux orphelins dans la littérature populaire.

Pour comprendre l'ironie de cet incipit, il faut par ailleurs s'intéresser à l'un des termes qui se répète avec insistance : « plain ». Ce terme, symbole dans un jeu de langage, celui de l'incipit, possède de nombreux sens. Il peut signifier le manque de beauté, qui n'est pas d'ailleurs la laideur, ce qui semble être son sens, lorsqu'il est question de Mr. Morland —

²⁹¹ *Ibid.*, 11

²⁹² *Ibid.*, 12

²⁹³ Compagnon, Antoine, *Le Démon de la théorie*, 177

²⁹⁴ Lecercle, Jean-Jacques, *Interpretation as Pragmatics*, 61

« he had never been handsome » (*NA*, 13). Et si Mr. Morland est vraiment laid, dans ce cas il s'agit d'une litote. Ou bien l'apparence de Mr. Morland est simplement commune. Décider vers quel signifié le signifiant fait signe ne peut être arrêté que par rapport au contexte, c'est-à-dire au jeu de langage dans lequel le mot est pris. Par rapport à la tonalité de l'incipit en général, il doit plutôt s'agir de la seconde interprétation, puisque toute la description insiste pour montrer combien les Morland sont ordinaires, comme tout le monde. En effet, Mrs. Morland — « a woman of useful plain sense » (*NA*, 13) — est absolument commune. Elle n'a rien de spécial. Par conséquent, il faut comprendre en ce sens le terme « plain », lorsque la famille en général est considérée « very plain » (*NA*, 13), et Catherine elle-même « for many years of her life, as plain as any » (*NA*, 13). Il ne s'agit pas tant de déprécier la famille que d'insister sur le caractère prosaïque de leur apparence et de leur esprit. La famille est une famille qu'il ne viendrait à l'esprit de personne de remarquer, de choisir pour figurer dans un roman.

Or, justement, il est question d'une telle famille dans ce roman, là est l'ironie. Le fait d'être remarquable demande à être reconsidéré dans sa définition. Mr. Morland, s'il n'est pas remarquable, n'en est pas moins « a very respectable man ». Quant à Mrs. Morland, elle possède « a good temper » et « a good constitution ». Le sens de ce dernier groupe nominal est repris par : « excellent health », ce qui marque une insistance autour du thème de la santé. La santé et surtout la question de la naissance sont en effet des difficultés prégnantes à l'époque de Jane Austen. La bonne santé de Mrs. Morland prend en ce sens une dimension ironique. Il est plus commun à l'époque de Jane Austen de mourir en couches que de survivre à dix grossesses. Par conséquent, un doute s'introduit dans l'esprit du lecteur. Cette famille est-elle si commune que cela ? Elle est commune du point de vue des romans de l'époque. Les auteurs ne parlent pas de ce type de familles. Mais elle est peu commune par rapport à la réalité de l'époque : la famille est certes « plain », mais elle est aussi « a fine family ». La question se pose alors de savoir si à l'époque il était commun de trouver des membres du clergé peu respectables, par opposition donc à Mr. Morland... L'ironie perturbe la notion d'ordinaire.

Catherine Morland, en tout cas, en tant qu'elle appartient à cette famille ne correspond pas à la *doxa* littéraire de l'époque en termes de signes de beauté, champ normatif du regard²⁹⁵, ici déterminé par la littérature. Les groupes nominaux à caractère péjoratif pour la décrire se multiplient, l'énumération ne lui accorde aucun traitement de faveur : « a thin awkward figure, a sallow skin without colour, dark lank hair, and strong features » (*NA*, 13). Les conventions de la description sont là, les étapes sont respectées, mais à chaque fois, un

²⁹⁵ Butler, Judith, *Giving an Account of Oneself*, 29

terme vient perturber l'ensemble, « awkward », « lank » et « strong ». Ce dernier adjectif vient à la place de l'adjectif employé de façon traditionnelle pour parler des traits d'une femme « delicate ». Quant à la couleur de la peau, l'adjectif traditionnel est « fair ». Ici le groupe nominal est un oxymore, puisque « sallow » contredit « without colour ». Cela signifie que la peau de Catherine Morland n'a pas de couleur définissable en raison de cette complexion étrange, peut-être causée par une jaunisse. En tout cas, « without colour » et « lank » prolongent et insistent sur l'idée d'un personnage qui ne mérite aucune attention parce qu'il n'attire pas le regard.

La surprise est alors grande d'apprendre que Catherine Morland est sauvée à quinze ans, à tel point qu'elle devient « *almost pretty* ». L'italique du texte, insistant sur l'aspect incomplet de cette beauté, laisse entendre que la beauté n'est pas un état, mais un processus, un devenir. La beauté n'a en outre de valeur que par opposition à la laideur, par comparaison : « an acquisition of higher delight to a girl who has been looking plain the first fifteen years of her life, than a beauty from her cradle can ever receive ». Ce sont les mots eux-mêmes, en l'occurrence ici « pretty » qui plonge Catherine Morland dans le bonheur, puisque dans ce terme seul est contenu « all the essential virtue for a comic romance »²⁹⁶, ainsi que le rappelle Wayne C. Booth. De ce point de vue, les mots apparaissent plus importants que leur signification qui varie en fonction des temps et des lieux.

L'esthétique de l'héroïne est à la fois reprise et renouvelée par cet incipit. Contre les figures féminines héroïques traditionnelles, Catherine Morland n'est pas née pour être une héroïne, elle ne ressemble en rien à une telle figure de l'héroïsme. Cependant, avec le temps elle s'en rapproche. Par conséquent, il faut entendre au-delà d'une interrogation sur le caractère relatif des critères choisis, l'idée d'un devenir héroïque. L'héroïsme ne peut pas être entendu comme une question de nature, mais de culture. En d'autres termes, on ne naît pas héroïne, on le devient, ce qui apparaît ensuite de façon explicite dans le texte : « from fifteen to seventeen she was in training for a heroine ». Or quel est l'instrument privilégié de ce devenir ? La lecture des livres : « she read all such works as heroines must read » (*NA*, 15). Une héroïne devient une héroïne par identification à d'autres héroïnes.

Toutefois, dès lors la question se pose de savoir pourquoi vouloir déconstruire la figure de l'héroïne si c'est pour ensuite lui donner toutes les caractéristiques de l'héroïne traditionnelle, ce qui se réduit au simple fait d'être belle. Catherine Morland commence sa carrière d'héroïne en s'identifiant à travers le personnage d'Isabella Thorpe à la figure de l'héroïne sentimentale, avant de devenir, grâce aux conseils de lecture de cette même Isabella Thorpe, une héroïne gothique. Cependant, Catherine Morland ne devient une héroïne

²⁹⁶ Booth, Wayne, C, *op. cit.*, 132

austenienne qu'à quitter ces différents masques pour puiser dans le caractère commun de son enfance la force d'exprimer une nouvelle singularité. L'ironie du récit se retourne ainsi de manière ironique sur son incipit.

L'enfermement dans la *doxa* et l'interprétation des signes qu'elle impose est remis en question par l'expérience d'une autre façon de lire les signes. La façon de les interpréter est culturelle, que les règles soient posées par la *doxa* ou la littérature. La littérature elle-même peut devenir *doxa*, ce que les romans de Jane Austen s'efforcent de montrer, en déconstruisant leur jeu de langage, notamment dans *Northanger Abbey*, celui de l'incipit (« conventional introductions to novels »²⁹⁷). Dans *Sense and Sensibility*, la première perception de Willoughby par Marianne Dashwood est, comme l'écrit Gene W. Ruoff, « culturally coded ». L'origine de sa perception est une scène originelle, dans laquelle « a chivalric figure assist [...] a maid in distress »²⁹⁸.

Willoughby apparaît sous les traits du chevalier héroïque ou « the model of the young chivalric gentleman »²⁹⁹, en fonction des signes instaurés par le jeu de langage de la littérature médiévale. Il se révèle toutefois incapable de tenir ce rôle jusqu'au bout : « this young knight has only clothes, only the visible manifestations of virtue and none of the thing itself »³⁰⁰. Willoughby joue un rôle, comme tous ceux qui se reposent sur l'usage des signes pour construire leur propre représentation. Parfois, *doxa* et littérature ne font plus qu'un seul et même jeu de langage. La lecture des textes de Jane Austen plonge donc le lecteur dans une réflexion sur la relation entre l'art et la fiction et notamment sur sa position de lecteur et sur la façon dont la lecture affecte l'existence. Les textes de Jane Austen mettent en abyme la relation du lecteur aux textes, de la réalité à la représentation.

Interpréter sa vie à partir de l'art est dangereux, comme les exemples de Marianne Dashwood ou de Catherine Morland le montrent. En effet, la figure de la synecdoque est avant tout une modélisation du corps opéré par l'art, qui, reprise par le discours social a des conséquences destructrices. Lorsque les signes de l'art tiennent lieu d'être, de réalité, ils perdent leur valeur. Swann, un des héros de la *Recherche du temps perdu*, aime Odette à travers un tableau. Odette ressemble à cette « figure de Zéphora, la fille de Jéthro, qu'on voit dans une fresque de la chapelle Sixtine »³⁰¹, peinte par « ce Sandro di Mariano auquel on donne plus volontiers son surnom populaire de Boticelli depuis que celui-ci évoque au lieu de l'œuvre véritable du peintre l'idée banale et fausse qui s'en est vulgarisée ». Cependant, au-delà de l'image, c'est un signe qui sert véritablement l'amour de Swann pour Odette : « Le

²⁹⁷ *Ibid.*, 131

²⁹⁸ Ruoff, Gene W., *Jane Austen's Sense and Sensibility*, 54

²⁹⁹ *Ibid.*, 58

³⁰⁰ *Ibid.*, 57

³⁰¹ Proust, Marcel, « Un amour de Swann », in *Du côté de chez Swann*, 215

mot d' "œuvre florentine" rendit un grand service à Swann. Il lui permit, comme un titre, de faire pénétrer l'image d'Odette dans un monde de rêves, où elle n'avait pas eu accès jusqu'ici et où elle s'imprégna de noblesse ». Swann éprouve des doutes sur son amour lorsqu'il est confronté à « la vue purement charnelle » d'Odette, mais son amour se trouve assuré par la « base » que lui confèrent « les données d'une esthétique certaine ». Les baisers qui ne valent rien s'ils sont donnés par une figure de chair deviennent « surnaturels et délicieux », dès lors qu'ils viennent « couronner l'adoration d'une pièce de musée »³⁰².

Le fantasme est la raison profonde de l'amour. Or l'art est l'une des sources principales de la construction des fantasmes. Le désir d'aimer existe avant la rencontre amoureuse et ce en raison du rôle joué par l'art. Les codes et les rituels sont l'œuvre du système social, mais aussi plus profondément de l'art et de la façon dont l'art travaille la société. Comme le soutient Pierre Lepage dans *Une Histoire des romans d'amour*, la littérature joue un rôle dans l'invention de la passion amoureuse. Si les signes se figent, alors ils donnent lieu à une mécanique du discours amoureux qui interdit toute forme de conversation et d'accès à la singularité du désir amoureux. Or, lorsque la singularité est niée advient un différend. Il faut renouveler le discours amoureux pour redonner vie à la parole, bouleverser les paradigmes de l'interprétation. Comment les romans de Jane Austen s'attaquent-ils à cette tâche ?

³⁰² *Ibid.*, 216

C. Erreurs d'interprétation et désir

L'esprit et l'intelligence sont parmi les qualités premières des héroïnes austeniennes, ce qui explique la possibilité pour elles, d'échapper au monde doxique, celui de la bêtise sociale, de l'énumération en termes de consommation. L'énumération à outrance confine à la bêtise, comme le montre l'exemple de Bouvard et Pécuchet qui ne connaissent pas d'autres liens logiques et qui se situent dans un rapport de consommation avec toute forme de savoir. Richard Jenkyns admet cette intelligence des héroïnes, à l'exception de l'une d'entre elles : « All of the heroines are distinctly intelligent (except Catherine Morland) or at the least eager to read and learn (and this does include Catherine): Emma is called clever in the book's first sentence, and Elizabeth Bennet is so obviously clever that there is no need to say it. »³⁰³ Cette exclusion demande à être interrogée.

Tout d'abord, la crise de l'interprétation des signes n'est pas moins violente pour Catherine Morland que pour les autres héroïnes austeniennes. Le traitement de cette crise vise à montrer que Catherine Morland est loin d'être complètement dépourvue d'esprit. La vitalité de son imagination n'est pas une aberration. Catherine Morland, invitée à résider à Northanger Abbey avec la famille Tilney, trouve dans cette opportunité une chance inattendue de devenir une héroïne gothique. Aux prises avec la pulsion de consommation du général Tilney, elle va s'efforcer de sortir du scénario qu'il a écrit pour elle. Toutefois, l'architecture du lieu la déçoit, il ne correspond pas à ses attentes. Les signes de la littérature gothique qu'elle connaît entrent en contradiction avec les signes de la consommation moderne. Du château romantique des romans gothiques à Northanger Abbey, en passant par Delvile Castle (*Cecilia*, Fanny Burney), l'évolution est de taille. Northanger Abbey a perdu tout le vernis romantique que Delvile Castle possédait encore. Les biens de consommation modernes transforment le signe linguistique qu'est « Northanger Abbey », pour Catherine Morland.

En effet, lectrice de romans gothiques, Catherine Morland s'attend à pouvoir décrire l'abbaye en termes gothiques. Cependant le champ lexical gothique ne convient plus. Northanger Abbey appartient dans son luxe intérieur au champ lexical de la modernité — « The furniture was in all the profusion and elegance of modern taste ». Par exemple, alors que le général Tilney prétend avoir conservé l'architecture gothique des fenêtres, pour Catherine Morland, il s'agit en réalité d'une trahison de la lettre du style gothique. L'esprit en est certes maintenu — « the pointed arch was preserved—the form of them was Gothic » —,

³⁰³ Jenkyns, Richard, *Fine Brush on Ivory*, 181

mais l'essence en est perdue, car la lumière coule à flots : « every pane was so large, so clear, so light! » (*NA*, 162) Or, l'essence du gothique est précisément dans l'obscurité qui l'entoure, celle qui préside à l'arrivée d'Emily à Udolpho, dans *The Mysteries of Udolpho* de Mrs. Radcliffe : « As the twilight deepened, its features became more awful in obscurity, and Emily continued to gaze, till its clustering towers were alone seen, rising over the tops of the woods, beneath whose thick shade the carriages soon after began to ascend. »³⁰⁴

Cette obscurité, source de fascination et de terreur, accompagne Emily tout au long de son séjour à Udolpho. Le château est tout à la fois : « Silent, lonely and sublime »³⁰⁵. Il se présente dans sa massivité et échappe au regard. Sous couvert des arbres et de l'obscurité, il apparaît « fugacement sensible à travers les miroitements qui l[e] dérobent ». Il correspond ainsi par son architecture massive, dont l'essence ne se dévoile que par et dans l'obscurité, à la définition du sublime donnée par Baldine Saint-Girons, celle de « *la résistance des choses à leur vision, à leur transformation en simples images* » ou, en d'autres termes, celle de « la chair du monde, rebelle à toute saisie »³⁰⁶. L'essence de Northanger Abbey n'est pas de cette nature. Catherine Morland doit renoncer au sublime, pour ouvrir les yeux sur le monde du quotidien, où les coffres servent à poser les chapeaux (*NA*, 165) et où les manuscrits sont remplacés par une liste de linges (*NA*, 172), un monde sans secrets et sans mystères.

Sa déception rappelle celle de Mrs. Dashwood et de ses filles lorsqu'elles arrivent devant le « cottage » (*SS*, 23) qu'un cousin de Mrs. Dashwood a bien voulu mettre à leur disposition. Un décalage survient entre les attentes créées par ce mot et la réalité que ce mot s'avère désigner : « as a cottage it was defective, for the building was regular, the roof was tiled, the window shutters were not painted green, nor were the walls covered with honeysuckles » (*SS*, 28). Barton Cottage à l'instar de Northanger Abbey est mal nommé et induit en erreur sur sa nature véritable. Les erreurs d'interprétation des signes sont en ce sens dues à l'écart « between meaning and saying »³⁰⁷ étudié par Jean-Jacques Lecercle dans *Interpretation as Pragmatics*. Les personnages manquent en tout cas de prudence à l'égard du langage et tombent dans le piège des mots qui suscitent en eux de « great expectations », pour reprendre le titre du roman de Charles Dickens. Selon Tony Tanner, la mise en scène de cette déception dans *Sense and Sensibility* sert à marquer combien : « a good deal of the struggle in the book is between the proper use and the misuse of language »³⁰⁸ ; concluant que : « among

³⁰⁴ Radcliffe, Ann, *The Mysteries of Udolpho*, 210

³⁰⁵ *Ibid.*, 210

³⁰⁶ Saint Girons, Baldine, *Fiat Lux Une philosophie du sublime*, 207

³⁰⁷ Lecercle, Jean-Jacques, *Interpretation as Pragmatics*, 86

³⁰⁸ Tanner, Tony, *op. cit.*, 92

the thing we can learn from this book is the subtle lesson that a good deal of our happiness can depend on what we call things and how we name our experience »³⁰⁹.

Les mots doivent correspondre à leurs objets et ne pas mentir sur leur nature exacte, comme le désir doit viser la réalité et non des fantasmes dangereux, car ces derniers mènent tout droit au malheur et à la déception. Les mots devraient servir non seulement à désigner, mais aussi à dire le vrai sur la nature de leur référent. La certitude de nommer le bon objet du désir et non pas un leurre serait alors assurée. En ce sens, langage et désir se révèlent indissociables et pour Tony Tanner une réflexion sur l'emploi du mot juste s'impose, dans un seul but : « to bring our preconceived image more into line with the existing realities ». Une telle précaution garantit au désir la visée du bon objet et permet d'éviter les fausses joies. Les mots suscitent un imaginaire et crée des attentes, ils suscitent le désir. Par conséquent, une erreur d'interprétation est facilement induite par un usage abusif des signes linguistiques. La prudence est de mise puisque cet imaginaire engendré par le langage risque fort d'être déçu, notamment dans le cas où l'objet est mal nommé.

Or, justement, Henry Tilney, auquel Catherine Morland se réfère constamment pour former son jugement, maîtrise l'art de la nomination. Il est le maître des mots. Cette vertu lui vient d'une vaste culture, il a beaucoup étudié. Il établit lui-même la supériorité de sa formation sur celle de Catherine Morland lors de leur promenade, alors qu'ils sont encore à Bath, puisqu'il peut se targuer d'avoir étudié à Oxford (*NA*, 107). Il maîtrise les différents jeux de langage, tels que les discours historique, pictural ou poétique. Et Catherine ne peut que lui donner raison lorsqu'il critique son emploi de l'adjectif « nice » (*NA*, 107-108), qu'il interprète le rôle joué par le capitaine Tilney (*NA*, 150-153) ou qu'il lui enseigne la manière correcte de parler des paysages (*NA*, 110-11). En somme, il a réponse à tout, parce qu'il sait quel mot doit être employé et à quel moment. Ses propos sont en adéquation avec la réalité. Les égarements et les erreurs d'interprétation de Catherine Morland à Northanger Abbey l'initient-elles à l'art de nommer ? Ses erreurs d'interprétation ne visent-elles qu'à donner raison à Henry Tilney et à rejoindre ainsi l'idéal de l'auteur ?

Pour Tony Tanner, qu'un tel idéal ait pu être celui de Jane Austen se justifie par des raisons chronologiques, puisque : « Jane Austen was sufficiently before our time to think that with an effort words could be made to coincide with things and that moreover a good deal of our dignity and peace of mind depended on making them so »³¹⁰. C'est pourquoi les erreurs commises par Catherine Morland dans l'art de nommer ne peuvent qu'aboutir à son humiliation finale. Intriguée par la mort de Mrs. Tilney, Catherine tente d'en percer le

³⁰⁹ *Ibid.*, 92-93

³¹⁰ *Ibid.*, 93

mystère, à l'aide des références dont elle dispose, celle du modèle offert par *The Mysteries of Udolpho*. Cette référence lui permet de donner sens au monde qui l'entoure et qui la plonge dans un profond désarroi. L'imagination de Catherine est prisonnière du texte de *The Mysteries of Udolpho*, ce dont les références au « black veil » (NA, 39), à « Laurentina's skeleton » (NA, 43) ou encore à « some traditional legends, some awful memorials of an injured and ill-fated nun » sont les indices.

Ces références forment une interprétation toute prête pour faciliter à Catherine Morland la compréhension de la situation à laquelle elle est confrontée. Dans *The Mysteries of Udolpho*, les secrets d'une nonne — « injured and ill-fated » (NA, 141) — sont révélés à Emily St. Aubert. Elle apprend le rôle de cette nonne dans le meurtre de la tante d'Emily par son mari, le marquis de Villeroi. Catherine Morland, quant à elle, est persuadée que le général Tilney aurait volontairement causé la mort de sa femme. Cette supposition suscite la colère d'Henry Tilney. Il est choqué par cette hypothèse — « a surmise of such horrors as I have hardly words to— » — à tel point qu'il en perd sa puissance verbale et ne parvient pas à finir sa phrase. Néanmoins, il se ressaisit pour donner à Catherine Morland une leçon cinglante. Il met en perspective d'une part, « the dreadful nature of the suspicions you have entertained » avec d'autre part, « the country and the age in which we live » pour en montrer l'incompatibilité absolue. Leur nationalité — « we are English » — et leur religion — « we are Christians » — interdisent une telle association. Il accompagne ce sermon d'une injonction — « Remember » —, après lui avoir demandé : « What have you been judging from? » (NA, 197) Son intervention a donc pour but de rappeler à Catherine Morland les dangers de l'imagination. Il lui rappelle l'importance d'un cadre rationnel, lui intimant de ne pas confondre fiction et réalité. Un jugement adéquat repose sur la prise en compte des données spatiales et temporelles qui le délimitent. Il doit s'appuyer sur un savoir que la mémoire, nourrie de connaissances, mobilise à bon escient.

Pourtant, peu de temps après, Catherine est chassée de la maison des Tilney, sans autre cérémonie, sans même un mot d'explication. Pour le général Tilney, elle ne mérite plus la moindre attention, elle est devenue moins que rien, parce qu'elle n'est pas l'héritière qu'il la croyait être. Si la lettre du récit gothique à travers lequel Catherine Morland s'est efforcée de s'expliquer le climat de malaise qui règne à Northanger Abbey est erroné, qu'en est-il de l'esprit ? Ne faut-il pas reconnaître, avec Lionel Trilling, notre imprudence à juger que « *Northanger Abbey* invites us into a snug conspiracy to disabuse the little heroine of the errors of her corrupted fancy »³¹¹ ?

³¹¹ Trilling, Lionel, *The Opposing Self*, 182

Claudia L. Johnson, quant à elle, n'hésite pas à considérer que *Northanger Abbey* et les romans gothiques se rejoignent dans leur propos : « in depicting a strange world of broken promises and betrayed trusts, [they] denude familiar institutions and figures of their amiable façades in order to depict the menacing aspect they can show to the marginalized »³¹². Dès lors, les erreurs lexicales de Catherine Morland se résument-elle à un emploi inadéquat des termes ? Cette inadéquation, cette incapacité à nommer correctement qui aboutit à une erreur grossière n'est-elle pas ce qu'elle prétend être, à savoir, une révélation, bien que déplacée par rapport à ce que croit Catherine Morland ?

Catherine Morland est sans arrêt mal à l'aise en présence du général Tilney et sent confusément qu'il en va de même pour ses enfants. L'atmosphère est pesante. Au fur et à mesure, elle commence à comprendre de quoi il retourne. Par sa présence, le général empêche chacun d'être soi-même. Il étouffe la joie de vivre et la mort de Mrs. Tilney ne peut que résonner de façon sinistre dans un tel contexte. Catherine Morland se met alors à percevoir des bruits étranges : « various were the noises, more terrific than the wind, which struck at intervals on her startled ear » (*NA*, 170-171). Or ces bruits ont aussi une sonorité humaine : « Hollow murmurs seemed to creep along the gallery, and more than once her blood was chilled by the sound of distant moans. » L'abbaye est comme hantée par les paroles que chacun est obligé de refouler en présence du général et de son humeur pointilleuse. La perception hallucinée de Catherine dévoile le caractère morbide d'une telle répression. De là découle la présence d'une menace que Catherine Morland sent peser sur elle : « The very curtain of her bed seemed at one moment in motion, and another the lock of her door was agitated, as if by the attempt of somebody to enter. » (*NA*, 171)

Son imagination l'empêche de percevoir l'origine exacte de cette menace et pourtant, c'est à raison qu'elle la perçoit, puisque la valeur de son existence est ultimement niée par les actes du général Tilney. Ainsi si le général n'a pas tué sa femme, il instaure un monde dans lequel chacun n'est pour lui qu'un objet de son bon plaisir, objet disponible à son usage, ou bon à faire disparaître, dépourvu d'une existence propre. Il est cruel, blessant et intéressé dans son rapport à l'autre. Pour le général Tilney, comme pour Harpagon, « [l]es gens ne sont que des moyens »³¹³. Il est coupable d'un crime à l'égard de la joie de vivre et du désir de vivre, ce qui est un crime commis au quotidien, non puni par la loi, pourtant bien réel. Nul n'est besoin de voyager ou de rencontrer des « banditti »³¹⁴ pour affronter la menace d'un tel péril. Pour Lionel Trilling : « it is we who must be disabused of our belief that life is sane and orderly ». En ce sens, Henry Tilney a tort de ne pas voir dans l'esprit du récit que Catherine

³¹² Johnson, Claudia L., *Women, Politics, and the Novel*, 43

³¹³ Milon, Alain, *op. cit.*, 32

³¹⁴ Radcliffe, Ann, *op. cit.*, 210

Morland invente pour s'expliquer à elle-même son expérience le dévoilement de la présence d'un véritable mystère.

Une même raison est d'ailleurs susceptible d'expliquer les excès et les aveuglements auxquels tous deux sont menés, le désir à l'œuvre dans leur récit. Henry Tilney défend son origine, en refusant de faire de son père un criminel ou de reconnaître qui il est vraiment. Catherine Morland désire être une héroïne gothique, alors qu'elle est une héroïne austénienne. Le lecteur qui croit par conséquent pouvoir s'identifier à Henry Tilney pour partager les vues supérieures de l'auteur n'est pas moins pris au piège que Catherine Morland l'est par son identification à Emily St. Aubert, et ainsi : « [t]he shock of our surprise at the disappointment of our settled views is of course the more startling because we believe that we have settled our views in conformity with the author's own. »³¹⁵ Lionel Trilling souligne ici l'absence d'une prise de position décisive susceptible d'être attribuée à l'auteur. Aucune autorité narrative ne prend en charge un jugement définitif auquel le lecteur devrait s'identifier. Les nuances justes et exactes de l'interprétation de la situation ne sont apportées ni par Catherine Morland, ni par Henry Tilney. Elles sont laissées en suspens, ou à l'interprétation du lecteur. La mise en scène des erreurs d'interprétation des signes dans *Northanger Abbey* n'est donc pas seulement une propédeutique visant à son rejet pédagogique. Elle a une valeur en soi. Laquelle ? Le véritable mystère est-il dans la relation entre le mot et la chose précédemment évoquée ?

Par sa sensibilité au mystère, Catherine Morland attire l'attention du lecteur sur ce qu'elle signifie. Or, pour Giorgio Agamben :

Rien n'est [...] plus désespérant que la constatation qu'il n'y a pas d'énigme, mais seulement son apparence. Ce qui signifie, en réalité, que l'énigmatique ne concerne que le langage et son ambiguïté, non ce qui dans le langage est visé, et qui en soi, non seulement est absolument dépourvu de mystère, mais n'a rien à voir avec le langage qui devrait l'exprimer, et s'en tient à une distance infinie.³¹⁶

Interpréter les aventures de Catherine Morland à partir de cette définition du mystère apportée par Giorgio Agamben s'avère plus éclairant que sa réduction à une leçon de choses. Catherine Morland n'est en effet pas tant intriguée par les choses que par le récit dans lequel elles sont prises. L'intérêt que Catherine Morland porte aux objets qui lui rappellent le récit gothique provient de l'histoire que ces objets lui permettent de raconter. Catherine Morland est intriguée par « a mysterious cypher » (*NA*, 164). Or, les lettres qu'elles voudraient discerner sont celles du nom de Tilney. Plus loin, le meuble qui l'intrigue — « a high, old-fashioned black cabinet » (*NA*, 168) — n'a de valeur que parce qu'elle veut croire que Henry Tilney a

³¹⁵ Trilling, Lionel, *op. cit.*, 182

³¹⁶ Agamben, Giorgio, *Idée de la prose*, 96

fait allusion à cet objet. Elle s'imagine être le personnage d'un récit gothique inventé par Henry Tilney, qu'il lui a raconté avant leur arrivée à Northanger (*NA*, 158-160) et avec lequel il s'est amusé à l'effrayer.

L'attention de Catherine Morland n'est, par conséquent, attirée par un objet, que dans la mesure où il lui paraît avoir déjà été raconté par Henry Tilney : « Henry's words, his description of the ebony cabinet which was to escape her observation at first, immediately rushed across her » (*NA*, 168). En rejouant le scénario inventé par Henry Tilney, elle croit être fidèle à la lettre du discours de ce dernier et, en même temps, elle espère pouvoir en déchiffrer l'esprit. Le mystère qui l'obsède est celui de savoir qui est Henry Tilney. Qui sont ces Tilney chez qui elle réside ? Quelle est leur histoire ? Qu'en est-il du mystère de leur origine ? C'est pourquoi elle est conduite par cette inquiétude jusqu'à la chambre maternelle. Elle veut à la fois savoir qui est l'homme qu'elle aime et quelle est son histoire, afin de déchiffrer le récit qui détient le secret de son amour. Le détour par la littérature gothique la mène sur le chemin de son propre désir et des questions qu'elle n'ose pas poser, ni se poser. Elle est divisée entre son amour pour Henry Tilney et la perception du non-dit et de ce qui reste à éclaircir dans leur relation et dans celle de Henry à son père. Le mystère est celui du secret du hiéroglyphe que sont pour elles les Tilney et qu'elle ne sait comment déchiffrer.

La séduction exercée par le mystère des mots sur Catherine Morland s'est déplacée de l'écriture de Mrs. Radcliffe au récit gothique d'Henry Tilney, à qui elle adresse cette exclamation paradoxale : « Oh! No, no—do not say so. Well, go on. » (*NA*, 160) Son propre désir est donc la source réelle de la peur qu'elle perçoit en elle. Sa confrontation au désir amoureux est marquée à la fois par une affirmation naïve et par un refus souterrain, une forme de méfiance, rendue évidente par son comportement étrange. Au-delà du refus et de la peur, le désir du mystère s'impose. Il est désir d'un discours et non de la chose elle-même, qui se révèle, comme Catherine Morland le découvre, vide de mystère, ne contenant que des objets triviaux.

Le langage n'a pas pour finalité de résoudre le mystère des choses, puisque les choses mêmes n'ont rien à voir avec le mystère. Le mystère est une donnée essentielle du langage et surtout de la relation entre langage et désir. Le désir n'est pas imposé par l'objet, mais révélé par le récit qui en construit la valeur. Une relation intime s'établit entre mystère, récit et désir et donne aux mauvaises interprétations des signes de *Northanger Abbey* toute leur valeur. Le lecteur est le premier pris au piège, lorsqu'il cherche la voie de l'identification moralisatrice. Pour Lionel Trilling, « [t]his interference with our moral and intellectual comfort constitutes, as I say, a malice on the part of the author » et cette structure s'apparente à une forme d'analogie empreinte d'ironie : « an analogue with the malice of the experienced universe,

with the irony of circumstance, which is always disclosing more than we bargained for »³¹⁷. Se tromper dans l'interprétation, plus qu'un ornement littéraire, est un élément constitutif d'une certaine représentation du monde. Elle permet d'interroger la valeur de l'objet du désir et invite à se pencher sur la façon dont elle est construite par le récit même, ainsi que sur l'importance du temps pour amener la perception du désir.

Si la valeur de l'objet est construite par le récit, comment s'y retrouver lorsque les récits se multiplient ? Willoughby, par exemple, est au croisement de plusieurs récits. Quel est celui qui lui correspond vraiment ? Il apparaît d'abord comme le parfait chevalier servant, ensuite comme un vil séducteur, manipulateur et digne de son ancêtre Lovelace, puis enfin comme un homme malheureux et repent, plus à plaindre qu'à condamner, car victime de la pression sociale et soumis à ses passions. Dans *Interpretation as Pragmatics*, Jean-Jacques Lecercle éclaire la complexité de ce personnage par l'étude d'une lettre écrite par Willoughby à Marianne Dashwood. Il se sert de cette lettre pour illustrer le sens qu'il donne au terme de « metalepsis », à savoir qu'un changement de contexte n'est pas simplement « an external process involving two occurrences of the same text in different conjonctures, but an internal intratextual one »³¹⁸.

En d'autres termes, situer les parties d'un texte dans un contexte différent change leur valeur. De fait, l'analyse précédente a montré que le fonctionnement des références aux *Mysteries of Udolpho* est modifié par leur recontextualisation. Un même texte peut être transformé par la simple variation de sa situation d'énonciation, comme l'exemple de la lettre de Willoughby le montre aussi (SS, 183). Par son style froid et détaché, Willoughby entend se montrer sous le masque d'un auteur formel et poli, dont le but est simplement de s'excuser, « with faint heart for an unwitting slight ». Il devient, par ce biais, un étranger pour Marianne et ce changement instaure une situation d'énonciation fictive visant à remplacer celle de l'histoire du lien intime entre Willoughby et Marianne. Un différend se produit alors entre les deux protagonistes. Une telle dénégation, une telle posture sont inacceptables, car comme Jean-Jacques Lecercle le rappelle : « we know the context and we know that he cannot mean this because he had no right to occupy the place from which the expression of such meaning is permissible ». Willoughby triche et prétend dans cette lettre n'avoir jamais été l'objet du récit de Marianne. Pourtant leur rencontre lui avait conféré la valeur d'un partenaire idéal, seul remède possible au désespoir amoureux précoce de Marianne :

Marianne began now to perceive that the desperation which had seized her at sixteen and a half, of ever seeing a man who could satisfy her ideas of perfection, had been rash and unjustifiable. Willoughby was all that her fancy

³¹⁷ Trilling, Lionel, *op. cit.*, 182-183

³¹⁸ Lecercle, Jean-Jacques, *op. cit.*, 80

had delineated in that unhappy hour and in every brighter period, as capable of attaching her; and in his behaviour declared his wishes to be in that respect as earnest, as his abilities were strong. (SS, 48)

Il prend en effet, avec une facilité remarquable, la place du manque que, par son projet amoureux, Marianne Dashwood a élaboré en son cœur. L'apparence de Willoughby, ses manières et son comportement sont adéquats avec ceux du héros sentimental, sans lequel une femme n'a aucune chance de devenir l'héroïne d'une grande histoire d'amour. En outre, il s'accorde avec Marianne pour laisser parler son cœur, sans le réfréner : « He was exactly formed to engage Marianne's heart, for with all this, he joined not only a captivating person, but a natural ardour of mind which was now roused and increased by the example of her own, and which recommended him to her affection beyond every thing else. » (SS, 48) À Londres, le décor change et le caractère de Willoughby est dénaturé. Son ardeur et la spontanéité de ses propos laissent place à une politesse toute formelle qui présage le ton de sa lettre. Il se met en scène dans un nouveau rôle, non plus celui de l'homme idéal, tout droit sorti d'un roman sentimental, mais celui d'un : « hearted jilt, a blackguard, who adds insult to injury in the way he addresses Marianne, in the way he denies the reality of previously acknowledged feeling »³¹⁹.

Cependant, le mystère « Willoughby » ne s'arrête pas là. Il est relancé lorsque Willoughby se présente aux yeux d'Elinor, dans ce lieu où Marianne repose, alitée, à peine sortie d'une maladie qui aurait pu lui coûter la vie. Willoughby est alors pris dans un contexte digne d'un roman gothique — « The night was cold and stormy. The wind roared round the house, and the rain beat against the windows » (SS, 316) — qui convient parfaitement à l'idée qu'Elinor se fait de lui à ce moment du récit : « the villain of the piece ». À sa vue, Elinor est saisie d'une terreur digne d'Emily St. Aubert. Il entre, telle une menace : « Elinor, starting back with a look of horror at the sight of him, obeyed the first impulse of her heart in turning instantly to quit the room » (SS, 317). Qui est-il cette fois ? Il vient demander pardon et surtout révéler qu'il n'est pas l'auteur de la lettre, qui a été écrite par sa femme. Aucun lecteur n'aurait pu le deviner.

Jean-Jacques Lecercle remarque qu'au sein de cette nouvelle situation d'énonciation : « [t]his new author is jealous and cattish, and her aim is to crush her rival but also to inflict punishment on her faithless suitor »³²⁰. L'auteur change d'identité et par là même son adresse s'en trouve modifiée. Willoughby n'est pas seulement passif dans cette rédaction et il devient même : « an author [...], although at one remove ». Il assume en effet la responsabilité de son acte, dans un but clair et précis : « to destroy himself out of self-disgust, to be cruel to himself

³¹⁹ *Ibid.*, 83

³²⁰ *Ibid.*, 84

in order to be kind to Marianne ». Il se sert des mots de sa femme pour s'adresser à lui-même, autant qu'à Marianne. Néanmoins, les rôles ne sont plus les mêmes, bien qu'il s'agisse des mêmes personnages : « the put-down rival is now the receiver of kindness, of a sort of inverted love letter, and the punished suitor a heroic *felo de se* »³²¹. Pour Jean-Jacques Lecercle, le texte est donc : « a fine example of abyme: its meaning resides in a series of processes of interpellation and subjection, and it is an ironic reflexion on such processes »³²².

Le renversement de situation est complet. Le texte n'est pas le produit de l'auteur, mais l'auteur est le produit du texte, tout comme le lecteur lui-même. Les positions de l'auteur et du lecteur sont interchangeables, à partir d'un même texte, par la simple variation des situations d'énonciation. L'instabilité d'un même discours en fonction du récit qui l'encadre empêche de se positionner à partir des catégories du vrai et du faux, pour déterminer le cadre d'une lecture vraie et rejeter les autres du côté d'une erreur de lecture. Willoughby reste, de façon décisive, insaisissable, d'où la pertinence du questionnement final proposé par Jean-Jacques Lecercle : « when [...] this Protean narrator claims to turn into stable author by providing the last interpretation of Willoughby's letter, we can only ask the question: what sort of a gull are we this time? »³²³

Le mystère essentiel à partir duquel le désir du récit se construit n'est pas à chercher dans un quelconque référent, à partir duquel vrai et faux seraient amenés à se séparer tels le bon grain de l'ivraie. Au contraire, ce mystère est une dimension intrinsèque du récit, en tant que promesse d'un désir. La multiplicité des récits entraîne le lecteur vers une perte complète de repères ne lui permettant pas de parvenir à une interprétation juste. Le lecteur est condamné à sa propre destruction. Tout comme les héroïnes de Jane Austen, pour lesquelles Sandra M. Gilbert et Susan Gubar, prédisent la voie possible de l'auto-destruction — « like monsters they seem fated to self-destruct »³²⁴.

Catherine Morland, dont le caractère est monstrueux dans la mesure où elle n'est pas fabriquée selon le modèle traditionnel de l'héroïne, révèle une vérité autre que celle de la *doxa* en termes d'interprétation des signes. Elle permet de comprendre, justement en raison de son caractère monstrueux, ce qui est essentiel pour Alain Milon, à savoir que « la fonction première de la langue n'est pas de dénommer ou d'attribuer des noms aux choses »³²⁵. Un rapport existe entre signes et vérité, mais pour le découvrir, il faut échapper à ce que Gilles

³²¹ *Ibid.*, 85

³²² *Ibid.*, 86

³²³ *Ibid.*, 88

³²⁴ Gilbert, Sandra M. et Gubar, Susan, *The Madwoman in the Attic*, 129

³²⁵ Milon, Alain, *op. cit.*, 6

Deleuze nomme : l'« *objectivisme* », à savoir « cette tendance qui nous est naturelle » de penser « que “l'objet” lui-même a le secret du signe qu'il émet »³²⁶.

L'erreur dans l'interprétation des signes est la première démonstration de ce que la lecture des signes doit être revue de fond en comble. La vérité d'un signe ne peut provenir, ni de son référent, ni de lui-même, mais seulement de son contexte, à savoir du type de jeu de langage qu'il sert. La règle est que les signes ne prennent sens qu'au sein d'un contexte : « En restaurant la véritable nature du signe dans le conditionnement interne du système, on affermit, par-delà Saussure, la rigueur de la pensée saussurienne. »³²⁷ Or l'exemple de Catherine Morland a permis de montrer que parfois, le lien entre signifiant et signifié que prétend garantir la *doxa*, en tant qu'instance de codification des jeux de langage sociaux est perturbé par un lien plus intime entre signifiant et signifié, celui d'une expérience à nulle autre pareille. Le discours de Catherine Morland permet cette ouverture, dans le mesure où son discours n'est pas le produit de la *doxa* et préserve par conséquent la singularité d'une expérience première que d'autres ont oublié, parce qu'ils sont soumis au désir de parler la langue d'un groupe auquel le désir d'appartenir est plus fort que tout, le groupe des maîtres. Or, cette expérience joue un rôle aussi important que le discours social dans la constitution du rapport entre signifiant et signifié. La question est alors de savoir si l'oreille peut entendre autre chose que ce discours social.

La discussion déjà évoquée entre Sir John, et les sœurs Dashwood met aussi en scène ce même type de différence entre les deux sœurs, celui de leur expérience (*SS*, 43-45). Les questions d'Elinor orientent la discussion vers des faits d'ordre sociologique : « She wants to know where he is from, and 'has he a house at Allenham?' » Elle s'intéresse à la figure de l'homme social, selon les termes de Tonny Tanner : « man the house-builder ». L'intérêt de Marianne est orientée par celui d'un homme tout à fait différent, voire en opposition à ce dernier : « Marianne is interested in the more primitive, even the more Dionysiac man — man the dancer. »³²⁸ Les deux sœurs ne donnent pas le même sens aux mots qu'elles emploient, ici celui d'homme. Le choix d'un jeu de langage, d'un univers de phrases est autant le fait des conventions sociales, que d'une expérience singulière.

Le discours détermine l'interprétation de l'expérience et l'expérience détermine l'interprétation du discours. Le discours dans lequel est pris un personnage détermine ses perceptions sensorielles. Il l'empêche d'entendre les mots ou les silences de l'autre. Il l'amène à le voir d'un certain regard et pas d'un autre, au sens physique et au sens moral. Catherine Morland est accusée de manquer de lucidité après ses errements gothiques, alors

³²⁶ Deleuze, Gilles, *op. cit.*, 37

³²⁷ Benveniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, I, 55

³²⁸ Tanner, Tony, *op. cit.*, 93

que : « by questioning the discursive construction of Horror, Heroism, Manhood or Love, readers can proceed to conceive reality in a critical manner »³²⁹. L'exemple de Catherine Morland montre l'importance du désir dans l'interprétation des signes. La question de leur interprétation doit être reprise à partir de la question du désir. Ainsi dans les romans de Jane Austen, s'il faut savoir jouer le jeu des conventions du discours social, ce n'est pas sans la trace d'une aspiration à d'autres horizons. Comment ces autres horizons, cet effort pour sortir de l'effet conjugué des *doxas* sociale et littéraire se manifeste-t-il ? Quelles sont les conséquences pour la parole d'une attention particulière aux signes du désir et non plus aux signes de la *doxa* ?

³²⁹ Ki, Wing-Chi, *Jane Austen and the Dialectic of Misrecognition*, 84

Deuxième partie
— Ironie et
expérience
amoureuse

L'ironie en question

Ian Watt introduit son analyse du roman par la description du problème épistémologique auquel le roman est confronté. Il situe ce problème dans la correspondance entre « the literary work » et « the reality which it imitates »³³⁰. Il relie l'émergence du roman à l'histoire des idées, notamment à l'idée moderne selon laquelle « truth can be discovered by the individual through his senses »³³¹. Le talent classique s'évaluait à la manière dont l'auteur était capable de se plier aux conventions formelles. Avec le roman, l'objectif est nouveau et dépend de sa capacité à remplir un critère inédit : être une représentation fidèle de l'expérience humaine³³². Cette préoccupation donne lieu à ce qu'il nomme « realistic particularity »³³³, par opposition aux œuvres dont la prétention est de nature générale, voire universelle.

Cette analyse du rôle du roman fondée sur une conception mimétique de la relation entre fiction et réalité semble confirmée par le monde austenien qui est un monde de signes, tout comme il est clair pour Émile Benveniste que « notre vie entière est prise dans des réseaux de signes qui nous conditionnent au point qu'on n'en saurait supprimer un seul sans mettre en péril l'équilibre de la société et de l'individu ». Et si dans la société, « [l]e rôle du signe est de représenter, de prendre la place d'autre chose en l'évoquant à titre de substitut »³³⁴, dans la société dépeinte par les romans de Jane Austen, les signes en arrivent non pas seulement à représenter l'autre, mais à tenir lieu d'autre. Cette représentation se limite à situer l'autre sur la scène sociale, en fonction de ses possessions, c'est-à-dire, en fonction d'un signe universel, l'argent : « la monnaie n'est qu'un aspect du langage, l'aspect comptable, paiement et crédit »³³⁵. Jean-François Lyotard rappelle par cette citation le lien intrinsèque entre langue et sémiotique. L'argent, en tant que signe, dans son caractère sémiotique, fonctionne selon l'un des modes d'expression linguistiques, l'autre étant le sémantique. En effet, ainsi que l'écrit Émile Benveniste, la langue « combine deux modes distincts de signification, que nous appelons le mode sémiotique d'une part, le mode sémantique de l'autre »³³⁶.

³³⁰ Watt, Ian, *The Rise of the Novel*, 11

³³¹ *Ibid.*, 12

³³² *Ibid.*, 13

³³³ *Ibid.*, 17

³³⁴ Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, 2, 51

³³⁵ Lyotard, Jean-François, *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*, 83

³³⁶ Benveniste, Émile, *op. cit.*, 63

L'œuvre de Jane Austen est en ce sens plus prophétique que mimétique. Elle présage en effet de ce qui arrive lorsque l'argent devient signe fou, capable de tout évaluer ou dévaluer. L'argent, devenu seule valeur, nivelle tout existant au rang de produit de consommation, susceptible d'être acheté, jusqu'à « la transformation du langage en marchandise productive »³³⁷, décrite par Jean-François Lyotard. Cette transformation du langage est rendue possible par sa nature double précisée au paragraphe précédent. Selon le mode sémiotique, la langue est réductible à un ensemble de signes linguistiques, dont le principe de fonctionnement est la reconnaissance³³⁸. En fonction de cet usage de la langue, le signe linguistique est signe de reconnaissance d'un groupe social dont le principe d'alliance est celui de l'imitation.

Cet usage de la langue qui nie son autre aspect, sa dimension sémantique, repose sur une illusion qui va à l'encontre de la règle de signifiante du signe élaboré par Benveniste : « La valeur d'un signe se définit seulement dans le système qui l'intègre. »³³⁹ L'alliance n'est possible qu'à partir de cet oubli fondateur d'un fait — le signe ne prend sens que dans un système —, laissant un vide que vient remplir l'illusion selon laquelle c'est le signe qui donnerait sa valeur au système : qu'il s'agisse de parler d'un attelage, d'une pièce vestimentaire, d'un instrument de musique ou d'un individu de marque. Cette illusion fonde le mythe social autour duquel s'unit un groupe, ce que dénonce Roland Barthes dans ses *Mythologies*. De même, il repère dans *S/Z* que l'argent est le facteur qui permet de tout mettre sur un même plan. Les signes linguistiques ne sont plus distingués que par le signe argent.

L'ironie austenienne permet de débusquer les fictions du discours social. Les signifiants-maîtres sont l'objet d'une construction. Ils sont le produit de l'histoire, et n'ont pas une valeur absolue, dévoilement qui, selon Roland Barthes, permet de « rendre compte *en détail* de la mystification qui transforme la culture petit-bourgeoise en nature universelle », ce qu'il fait à partir d'une « analyse sémiologique »³⁴⁰. De même sur la scène sociale des romans austeniens, le lecteur s'aperçoit que la construction fictive des valeurs repose sur un habile usage des signes. Sur la scène sociale, comme sur un théâtre, celui qui a la couronne est le roi. En outre l'avoir ne sert de rien, s'il n'en est pas question dans les salons. Le signe linguistique est plus important que la chose même, car, du point de vue de la *doxa*, il faut que ça se sache. Il faut qu'il en soit question. Le signe doit sans cesse être objet de communication ou d'échange.

³³⁷ *Ibid.*, 82

³³⁸ *Ibid.*, 65

³³⁹ *Ibid.*, 53

³⁴⁰ Barthes, Roland, *Mythologies*, 7

Pascal, déjà, dévoile l'importance du jeu théâtral dans la société, en montrant par exemple l'importance des costumes, en tant que signes du pouvoir. Les conventions sociales font ainsi d'un « habit [...] une force »³⁴¹. Cette grandeur appartient pour Pascal aux « grandeurs d'établissement », par opposition aux « grandeurs naturelles ». Les premières « dépendent de la volonté des hommes », elles varient en fonction des temps et des lieux, alors que les secondes « sont indépendantes de la fantaisie des hommes, parce qu'elles consistent dans des qualités réelles et effectives de l'âme ou du corps, qui rendent l'une ou l'autre plus estimable, comme les sciences, la lumière de l'esprit, la vertu, la santé, la force »³⁴². Les premières grandeurs sont d'ordre sémiotique, alors que les secondes sont d'ordre sémantique.

Il manque par conséquent au discours social la prise en considération de la seconde dimension de la langue, celle de la sémantique qui « s'identifie au monde de l'énonciation et à l'univers du discours »³⁴³ et qui appelle la compréhension, c'est-à-dire « percevoir la signification d'une énonciation nouvelle, de l'autre », selon les termes d'Émile Benveniste. De fait, toute énonciation nouvelle a du mal à se faire entendre. Dans un premier temps, l'énonciation inédite de Catherine Morland échappe à Henry Tilney, tout comme celle d'Elizabeth Bennet échappe à Mr. Collins et à Mr. Darcy ou celle de Marianne Dashwood à Mrs. Ferrars. Pour Mrs. Ferrars, Miss Morton est un signe linguistique qui vaut plus que la signification du lien d'affection que Marianne revendique au nom d'Elinor.

Par conséquent, les différends mis en exergue à partir des phrases-affects rencontrées dans les romans de Jane Austen sont aussi un différend sensible entre sémiotique et sémantique, entre deux usages distincts de la langue, et qui ne fonctionnent pas sur un même plan. Pour certains, la valeur sémiotique de la langue l'emporte, pour d'autres, ce sera sa valeur sémantique. Pour certains, le mot vaut comme signe, indépendamment de la phrase. Le mot, c'est-à-dire le signe, suffit et permet la reconnaissance : une somme d'argent, un titre de noblesse. Pour d'autres, le mot est un simple mot, dont le sens ne peut être entendu qu'à partir de son contexte, ce qui implique un travail de lecture autrement plus complexe de la phrase.

Les conséquences d'un usage sémiotique de la langue sont drastiques en ce qui concerne le rapport à l'autre. Le partenaire de l'échange amoureux devient un produit de consommation, au sens économique. Il est en tant que signe linguistique, signe d'échange. Il n'est que signe. Le partenaire s'achète. Selon les analyses de Claude Lévi-Strauss, cette dimension est plutôt une représentation primitive du mariage que le résultat des effets pervers

³⁴¹ Pascal, *Pensées*, 60

³⁴² Pascal, « Second Discours sur la condition des grands », in *De l'Esprit géométrique. Écrits sur la Grâce et autres textes*, 231

³⁴³ Benveniste, Émile, *op. cit.*, 64

du progrès et de la modernité. Cette représentation du mariage est concomitante des effets du discours social sur la parole. Chacun est parlé. Les mots prononcés entrent dans la catégorie des autres signes sociaux. Ils visent à faire état d'un avoir et non d'un dire. Le discours ne s'adresse à personne. Il ne prend pas en compte la figure de l'autre comme figure de l'adresse, mais comme objet à manipuler, à consommer. Mais la figure de Catherine Morland, laquelle est peut-être plus consommatrice de livres que lectrice, montre que l'interprétation doxique échoue dans le champ du désir.

L'effet comique est alors de renvoyer la société à sa dimension théâtrale. Chacun joue un rôle. Ce comique correspond en ce sens au « comique significatif » ou « ordinaire », défini par Charles Baudelaire dans son article sur « l'essence du rire ». Ce comique est provoqué en l'homme par « un signe de faiblesse ou de malheur chez ses semblables »³⁴⁴. C'est pourquoi « le comique est un élément damnable et d'origine diabolique ». En effet, le signe de faiblesse ou de malheur, provoque le rire parce qu'il donne au spectateur le sentiment de sa propre supériorité : « Le rire vient de l'idée de sa propre supériorité. Idée satanique s'il en fut jamais ! Orgueil et aberration ! »³⁴⁵ La nature satanique du rire est aussi pour Baudelaire la marque de son caractère profondément humain, de la nature ambivalente du genre humain, ce qui le rend « essentiellement contradictoire, c'est-à-dire qu'il est à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie, misère infinie relativement à l'Être absolu dont il possède la conception, grandeur infinie relativement aux animaux. C'est du choc perpétuel de ces deux infinis que se dégage le rire. »³⁴⁶ Le comique est contenu en ce sens dans cet écart entre grandeur et misère souligné par Pascal, notamment à partir de l'image du « roseau pensant »³⁴⁷, dont il fait l'essence même de l'humanité : « l'homme connaît qu'il est misérable. Il est donc misérable puisqu'il l'est, mais il est bien grand puisqu'il le connaît »³⁴⁸, alors qu'un arbre, « ne se connaît pas misérable »³⁴⁹. Dans cet entre-deux, entre grandeur et misère s'ouvre le champ du comique.

Est-ce le comique des romans de Jane Austen ? L'ironie représenterait alors la grandeur, tandis que l'ordre social et sa *doxa* représenteraient la misère. L'ironie amène à rire de la bêtise de ceux dont la conscience est prise au piège d'une échelle de valeurs fictive. De la surdité au différend, aucune élévation vers une perception authentique de la parole de l'autre n'est alors possible. La singularité d'une telle parole est écrasée par les bribes métonymico-synecdochiques autorisées par la *doxa*, faisant office de figure de l'autre. Une parole

³⁴⁴ Baudelaire, Charles, « De l'essence du rire », in *Critique d'Art*, 195

³⁴⁵ *Ibid.*, 188

³⁴⁶ *Ibid.*, 192

³⁴⁷ Pascal, *Pensées*, 67

³⁴⁸ *Ibid.*, 70

³⁴⁹ *Ibid.*, 67

singulière serait une parole inédite, non déjà écrite dans la logique du discours social. En montrant l'impasse de la parole et l'impossible rencontre avec le discours de l'autre, le comique austenien prend parfois une tournure féroce, celle qui est propre aux auteurs britanniques, selon la description de Baudelaire qui recommande pour la trouver de « passer la Manche et [de] visiter les royaumes brumeux du spleen »³⁵⁰. En effet, le comique féroce est une des formes du comique ordinaire : « En exagérant et poussant aux dernières limites les conséquences du comique significatif, on obtient le comique féroce »³⁵¹.

Dans les romans de Jane Austen, cette férocité commence, selon Denys Clement Wyatt Harding, avec la possibilité d'avoir une piètre opinion de ceux auxquels « one is bound by affection [...] as if it were common place ». Au sein de l'écriture austenienne en effet, les propos les plus violents — « sentences of devastating implication » — passent inaperçus. Le procédé employé pour y parvenir consiste à perdre ce type de propos au milieu d'autres phrases « more ordinarily acceptable or light-hearted »³⁵². Harding cite notamment ce passage de *Pride and Prejudice* dans lequel Elizabeth Bennet fait presque figure de misanthrope : « There are few people whom I really love, and still fewer of whom I think well. » Dans un moment de profonde déception, elle imite la façon de parler de son père, Mr. Bennet, qui s'est retiré du monde et préfère la compagnie de ses livres. Charles Bingley a déserté sa sœur, et son amie, Charlotte Lucas, qu'elle croyait rationnelle, a accepté la demande en mariage de Mr. Collins : « the woman who marries him cannot have a proper way of thinking » (*PP*, 135).

Dans son analyse du comique, Baudelaire soulève une difficulté que Wayne C. Booth rencontre lui aussi dans son étude de l'ironie : « Le comique, la puissance du rire est dans le rieur et nullement dans l'objet du rire. »³⁵³ En effet, Wayne C. Booth, comme cela a été précisé dans la première partie de ce travail, remarque que l'ironie pose deux problèmes. Il faut la reconnaître, ensuite, il faut l'interpréter. Or, si la reconnaissance de l'ironie est laissée à la discrétion du lecteur, elle n'est pas pour autant facilement reconnaissable. Cette prise de conscience pousse même Alcanter de Brahm, « obscur journaliste littéraire [...], romancier [...] et poète », à inventer « un nouveau signe typographique, le “point d'ironie” » ; un nouveau signe qui n'a d'ailleurs été employé que par son inventeur. Philippe Hamon montre en effet que la ponctuation existante est parfois suffisante pour désigner l'ironie. Son analyse de cette « gesticulation typographique »³⁵⁴ lui permet de décrire un tel usage de la ponctuation.

³⁵⁰ *Ibid.*, 198

³⁵¹ *Ibid.*, 197

³⁵² Harding, Denys Clement Wyatt, *Regulated Hatred and Other Essays on Jane Austen*, 71

³⁵³ Baudelaire, Charles, *op. cit.*, 192

³⁵⁴ Hamon, Philippe, *L'Ironie littéraire*, 84

Chez Jane Austen, l'italique est fréquemment employé dans un but ironique. Par exemple, lorsqu'il est question de la représentation de Lady Catherine de Bourgh par Mr. Collins, une opposition est marquée par ce biais, entre la façon dont elle est perçue par son entourage et ce qu'en dit Mr. Collins : « Lady Catherine was reckoned proud by many people he knew, but *he* had never seen any thing but affability in her ». Cette typographie oblique rappelle le style lui aussi oblique de l'ironie et « marque [une] distanciation [...] vis-à-vis [du] discours »³⁵⁵ en train de s'écrire. Il est vrai toutefois que l'ironie n'est pas rendue perceptible par l'italique, mais seulement soulignée par cette typographie. L'ironie ne prend toute sa valeur que parce que l'italique apparaît dans le contexte du discours de Mr. Collins. Mr. Bennet s'attend de la part de Mr. Collins à des prouesses en matière de ridicule (*PP*, 66). Il n'est pas déçu. En outre, la suite du récit confirme l'ironie impliquée par l'italique (« *he* »). La fierté de Lady Catherine de Bourgh est sans limites et envahissante.

Mais si le comique des textes austeniens est « ordinaire », alors le trouble causé par l'ironie est amené à se résorber, grâce à la découverte d'une unité supérieure et authentique, à savoir d'une expérience permettant d'échapper à l'illusion du discours social. Cette thèse est adoptée par de nombreux critiques. Par exemple, dans son texte *The Chain of Becoming*, Frederick M. Keener considère qu'il existe des affinités entre le conte philosophique et les romans de Jane Austen. Il en conclut qu'un enseignement de type philosophique est délivré à la lecture des œuvres de Jane Austen. Les héroïnes sont engagées dans une quête : « to the heroine, the search for truly amiable others is an aspect of the quest for self-knowledge and self-love worth having ». L'aboutissement de cette quête possède même, selon lui, des conséquences dans le dispositif énonciatif, pas seulement au niveau de l'intrigue. En effet, selon Frederick M. Keener la prise de conscience de l'héroïne est concomitante d'une mise en sourdine de la voix narrative : ainsi d'une part, « the main character grows in awareness », et d'autre part, « the narrator points out less and less »³⁵⁶.

Les romans de Jane Austen auraient donc une dimension didactique, ce qui implique la présence d'un maître et d'un élève, et l'histoire d'une expérience racontée en guise de leçon. Cependant, la question a déjà été soulevée, la présence d'une voix auctoriale ou même narrative dans les romans de Jane Austen est loin d'être une évidence. En outre, il reste à préciser ce qu'il en est de cette dimension didactique, et si elle aboutit vraiment à une résolution totalisante du malaise provoqué par les différends. En effet, le comique, écrit Baudelaire, est double. Aux côtés du « comique significatif » existe aussi « le comique absolu », et « dans ce cas-là le rire est l'expression de supériorité, non plus de l'homme sur

³⁵⁵ *Ibid.*, 85

³⁵⁶ Keener, Frederick M., *The Chain of Becoming*, 257

l'homme, mais de l'homme sur la nature »³⁵⁷. Quel est le type d'ironie qui convient le mieux pour décrire l'écriture austénienne ?

Paul de Man qui reprend le texte de Baudelaire permet d'approfondir cette distinction en montrant que le premier type de comique appartient au royaume de l'intersubjectivité — « the realm of intersubjectivity » —, c'est-à-dire qu'il est orienté vers les autres, « and thus exists on the necessarily empirical level of interpersonal relationships ». Par opposition, le second type de comique serait l'ironie véritable qui impliquerait une relation interne à la conscience : « within consciousness, between two selves ». Elle n'est par conséquent pas intersubjective : « the relationship is not between man and man, two entities that are in essence similar, but between man and what he [Baudelaire] calls nature, that is, two entities that are in essence different »³⁵⁸. Cette distinction permet alors à Paul de Man de redéfinir la supériorité à l'origine du rire. Sa valeur change en effet en fonction de la nature du comique.

Car, dans un contexte ironique, « the so-called superiority merely designates the distance constitutive of all acts of reflection », et dès lors « [s]uperiority and inferiority [...] become merely spatial metaphors to indicate a discontinuity and a plurality of levels within a subject that comes to know itself by an increasing differentiation from what is not »³⁵⁹. L'aboutissement de ce travail de l'ironie est en outre, selon Paul de Man, l'impossibilité d'une quelconque réconciliation avec l'authenticité. Pour définir l'ironie austénienne, il est par conséquent essentiel de s'interroger sur la question de savoir si l'expérience amoureuse est ou non la promesse d'une telle authenticité de la parole contre le mensonge du discours social. La position austénienne est-elle alors une position de maîtrise dans le champ de l'interprétation des signes, et à même d'éclairer le lecteur sur ce qu'est l'obscur objet du désir ? De quelle expérience le discours austénien serait-il la révélation, permettant le passage d'un discours perçu comme illusoire à un discours perçu comme vrai ?

³⁵⁷ Baudelaire, Charles, *op. cit.*, 195

³⁵⁸ de Man, Paul, *Blindness and Insight*, 212

³⁵⁹ *Ibid.*, 213

Chapitre 1 :

Des signes de l'expérience

A. Récit et expérience

Dans les romans de Jane Austen, l'évolution du discours narratif est celle de l'expérience d'un apprentissage subjectif dont les coordonnées communes se retrouvent au sein des différentes œuvres. La dimension d'apprentissage des signes dans les romans de Jane Austen, comme dans *La Recherche du Temps perdu*, donnent de façon indéniable à ces romans une dimension de roman d'apprentissage. Quelles sont les caractéristiques de la représentation de l'expérience dans les romans de Jane Austen ? Cet apprentissage concerne en premier lieu le discours. Si l'on prend l'exemple d'une conversation entre Jane Bennet et Elizabeth Bennet, il apparaît que les deux sœurs ont deux façons très différentes de parler de la déception qui leur a été causée par Charles Bingley et par Charlotte Lucas.

Elizabeth est, dans un premier temps, prisonnière de ses principes : « You shall not, for the sake of one individual, change the meaning of principle and integrity, nor endeavour to persuade yourself or me, that selfishness is prudence, and insensibility of danger, security for happiness. » (*PP*, 135-136) Jane Bennet est en désaccord profond avec sa sœur et elle lui dit qu'elle fait montre de trop de rigidité : « I must think your language too strong in speaking of both ». Pour Jane Bennet, une preuve suffit, les voir heureux ensemble — « happy together » (*PP*, 136) —, et elle souhaite empêcher sa sœur de se rendre malheureuse : « do not give way

to such feelings as these. They will ruin your happiness » (*PP*, 135). Le propos de Jane est de permettre à Elizabeth d'entendre ses propres paroles. Elizabeth tente en effet de faire correspondre sa représentation du monde avec les catégories qu'elle maîtrise et qui lui agréent.

Elle juge Charlotte d'après sa propre complexion, ainsi qu'il est commun de le faire, selon la thèse de Spinoza rappelée dans son *Traité Théologico-Politique* : « les hommes jugent de toutes choses suivant leurs complexions propres », ce qui empêche de percevoir à quel point « chacun abonde dans son propre sens et qu'entre les têtes la différence n'est pas moindre qu'entre les palais »³⁶⁰. Tel est le fondement du discours social. Le discours social est plus un certain mode de fonctionnement du discours, une certaine façon de se rapporter à l'autre, qu'un ensemble de thèses bien précises, ce qui est le propre d'un jeu de langage. L'imitation, en tant que fonctionnement primordial du jeu qu'est le discours social, implique en effet de percevoir chacun à partir d'un même moule, en le faisant passer pour universel, alors qu'il n'est que la projection subjective de celui qui sait imposer son discours aux autres.

Le savoir permet toutefois d'y échapper, à l'instar de Jane Bennet, et d'accepter par exemple que l'idée du bonheur pour Charlotte Lucas n'est pas la même que pour Jane ou Elizabeth Bennet. Jane Bennet est capable d'observer le bonheur des autres et de l'accepter, sans s'efforcer de vouloir le normer. Car, comme le précise Jean-François Lyotard, si « [l]'examen des jeux de langage » mène à la conclusion qu'il n'y a pas « d'unité du langage, mais des îlots de langage, chacun d'eux régi par un régime différent, intraduisible dans les autres », par contre, « [c]e qui est morbide, c'est qu'un régime de phrases l'emporte sur les autres »³⁶¹. Morbide s'oppose au « seul émerveillement que tout ne soit pas dit, qu'une nouvelle phrase arrive, plutôt que rien »³⁶². En d'autres termes, reconnaître le caractère intraduisible d'un langage dans un autre, celui de Charlotte Lucas dans celui d'Elizabeth Bennet par exemple, permet d'éviter le différend. En effet, l'erreur d'Elizabeth provient de son effort pour traduire le langage de Charlotte dans le sien : ce qui est pour elle « selfishness » est pour Charlotte « prudence », et ce qui est pour Elizabeth « insensibility of danger », est pour son amie « security for happiness ». Elizabeth doit renoncer à traduire le langage de Charlotte et à tenter de le parler. Elle ne peut que reconnaître et accepter la distance irrémédiable qui les sépare, du moins sur certains points. Chacune habite un îlot distinct de langage en ce qui concerne la question de l'amour.

En outre, Jane Bennet admet aussi qu'il s'agit là de sa part d'un choix qui a pour finalité le bonheur. Si le langage d'Elizabeth ne convient pas, ce n'est pas tant parce qu'il serait

³⁶⁰ Spinoza, Baruch, *Traité Théologico-Politique*, 328

³⁶¹ Lyotard, Jean-François, *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*, 61

³⁶² *Ibid.*, 66

mensonger, mais parce qu'il entraîne des passions tristes — celles qui mènent à imaginer sa propre impuissance —, toujours selon le vocabulaire de Spinoza³⁶³. Est alors mise en avant la responsabilité du choix des mots, qui mène soit vers la tristesse, soit vers la joie. L'enjeu de la parole n'est pas tant, comme la citation de Tony Tanner l'avait supposé dans le dernier chapitre de la partie précédente, une correspondance entre référent et mot, mais plutôt une pragmatique des effets du langage. La question est posée de savoir comment une certaine façon de parler change les états d'âme, transforme l'existence. Or la leçon de Jane Bennet ne reste pas lettre morte pour Elizabeth, dont le langage devient plus souple avec le temps.

Elle finit par entendre la différence entre elle et Charlotte Lucas et son amitié avec cette dernière finalement perdue. Le discours d'Elizabeth Bennet incarne alors une nouvelle perception des rapports entre les îlots ou jeux de langage, manifestant un nouveau respect de l'idiome propre à l'autre, fondé sur l'idée que « les critères pertinents ne sont pas les mêmes ici et là »³⁶⁴, ainsi que l'explique Jean-François Lyotard. Lors de son séjour chez les Collins, elle reconnaît même que Charlotte sait y faire : « Elizabeth in the solitude of her chamber had to meditate upon Charlotte's degree of contentment, to understand her address in guiding, and composure in bearing with her husband, and to acknowledge that it was all done very well » (*PP*, 157). Charlotte possède les talents nécessaires pour s'épanouir dans un contexte qui serait morbide pour Elizabeth. Le langage d'Elizabeth gagne en souplesse sur les conseils de sa sœur. Son discours se distingue en cela de celui des autres personnages, par sa capacité à s'ouvrir à d'autres idiomes.

Cette opposition entre rigidité et souplesse est aussi celle qui sépare le discours social, de la conversation, à l'instar de celle qui s'établit entre Jane et Elizabeth. En outre, cet exemple est fondamental, car le discours social fonctionne autour de cette idée du bonheur, avec des critères promus au rang d'universel, alors qu'ils sont la projection de choix très personnels. L'amour ne doit pas être conçu comme un concept possédant une dimension sociale commune. La souplesse d'une parole apte à la conversation n'est possible que dans le contexte d'univers de phrases où bonheur et/ou amour sont entendus comme étant propres à chacun, fruits d'une expérience propre.

L'évolution des héroïnes, dans les romans de Jane Austen, est épistémologique. Comme dans *La Recherche du Temps Perdu*, selon l'analyse proposée par Gilles Deleuze : « le héros ne savait pas quelque chose », « il l'apprendra plus tard ». Ce passage de l'ignorance à la connaissance donne à l'intrigue « le mouvement des déceptions et des révélations »³⁶⁵. Dans les romans de Jane Austen, cette évolution, signe d'une expérience, est souvent marquée par

³⁶³ Spinoza, Baruch, *Éthique*, 187

³⁶⁴ Lyotard, Jean-François, *La Condition postmoderne*, 47

³⁶⁵ Deleuze, Gilles, *Proust et les signes*, 10

la prise de conscience d'une erreur. L'erreur mène à une crise qui va aboutir à une nouvelle façon de parler, comme dans l'exemple cité ci-dessus. Cependant, les exemples majeurs, les plus probants, concernent la relation amoureuse.

Ces moments de crise sont des moments où soudain, héros et héroïnes entendent ce qu'auparavant ils n'entendaient pas, c'est-à-dire qu'ils s'entendent eux-mêmes, tout comme Jane Bennet permet à Elizabeth Bennet d'entendre la portée de ses paroles et l'impasse à laquelle elles la conduisent. Cependant, la crise est toujours décrite du point de vue des personnages, sous l'angle du regard. Dans les romans de Jane Austen, l'expérience de l'illumination, à partir de l'image d'un passage où les yeux étaient fermés à un état où ils sont ouverts, ne fait jamais défaut, que ce soit à l'égard du choix du prétendant ou de l'interprétation gothique du monde, dans le cas de Catherine Morland. Serait-ce la découverte d'une singularité ?

Le passage est décrit comme une sortie de l'aveuglement, que ce soit pour Catherine Morland³⁶⁶, Elizabeth Bennet³⁶⁷, Emma Woodhouse³⁶⁸, le capitaine Wentworth³⁶⁹ ou Edmund Bertram³⁷⁰. Pour Marianne Dashwood, il s'agit aussi d'une vision rétrospective : « I saw » est répété deux fois (*SS*, 345) lorsqu'elle analyse ses erreurs passées. Et quant à Edward Ferrars, il se décrit lui aussi comme ayant été aux prises avec une illusion : « the fancied attachment », « I had [...] nothing in the world to do, but to fancy myself in love » (*SS*, 362). L'aveuglement en question rappelle un état proche du sommeil, par opposition à celui de l'éveil (« awakened »), un état dans lequel une vision fantasmagorique l'a emporté sur la réalité, presque sous l'effet d'un sort : « charm », « visions of romance », « fancy ». Chacun semble s'éveiller d'un long sommeil, plein de rêves, de revenir du monde des songes et des fantasmes.

Cette prise de conscience amène une redistribution de la haine et de l'amour : entre Wickham et Mr. Darcy du point de vue d'Elizabeth Bennet, entre Willoughby et le colonel Brandon pour ce qui est de Marianne Dashwood, et enfin entre Frank Churchill et Mr. Knightley dans le cœur d'Emma. Cette redistribution peut aussi être le fait des personnages masculins : Edmund Bertram, entre Mary Crawford et Fanny Price, le capitaine Wentworth entre Louisa Musgrove et Anne Elliot. La situation de Catherine Morland et d'Henry Tilney est un peu différente. Cependant l'inopportuniste John Thorpe empêche Catherine Morland d'exprimer son amour pour Henry Tilney.

³⁶⁶ « The visions of romance were over. Catherine was completely awakened. » (*NA*, 199)

³⁶⁷ « she had been blind, partial, prejudiced, absurd » (*PP*, 208)

³⁶⁸ « The blunders, the blindness of her own head and heart! » (*E*, 411-412)

³⁶⁹ « I shut my eyes, and would not understand you, or do you justice. » (*P*, 247)

³⁷⁰ « But the charm is broken. My eyes are opened. » (*MP*, 456)

Cette expérience est aussi celle d'une chute, d'une prise de conscience d'une limite, d'un égarement de la conscience qui s'est trompée sur elle-même, qui a confondu rêve et réalité. Or, cette avancée est, selon Paul de Man, l'un des principes de l'ironie, dont le fondement est la chute : « In the idea of fall thus conceived, a progression in self-knowledge is certainly implicit: the man who has fallen is somewhat wiser than the fool who walks around oblivious of the crack in the pavement about to trip him up. » Tomber pour avancer, telle est la fonction de l'ironie, qui met face à l'inauthentique, au mensonge : « The ironic language splits the subject into an empirical self that exists in a state of inauthenticity and a self that exists only in the form of a language that asserts the knowledge of this inauthenticity. » Cette division serait le principe de l'écriture austenienne, entre d'une part la construction du personnage, incarnation empirique et, d'autre part, l'ironie, savoir de la condition inauthentique du personnage.

Le principe de l'ironie serait alors de dévoiler au lecteur la faiblesse humaine pour lui permettre d'en rire, tout en plaçant le personnage dans une position inconfortable. Une telle expérience de lecture est-elle à même d'affecter le lecteur ou glisse-t-elle sur les couches superficielles de son épiderme ? L'inconfort, il est vrai, se dissipe aussi vite qu'advient le sourire, sentiment de supériorité de celui qui assiste à la chute. Pourtant, Paul de Man soutient que « the disjunction is by no means a reassuring and serene process ». En outre, une question demeure, celui de l'aboutissement d'un tel processus. Se referme-t-il sur lui-même telle une blessure cicatrisée, cautérisée par l'issue heureuse du mariage ou se prolonge-t-il indéfiniment dans les brumes d'un certain malaise ? En effet, la sortie de l'inauthenticité, du rêve, de la fiction, Paul de Man le souligne, est loin d'être une évidence, d'autant plus à l'intérieur d'un récit qui est lui-même une fiction : « This does not, however, make it into an authentic language, for to know inauthenticity is not the same as to be authentic. »³⁷¹ La sortie du fantasme n'est-elle pas une nouvelle forme d'illusion, une nouvelle fiction ?

L'expérience de l'illumination est une expérience réussie par opposition à une expérience restée lettre morte, parce qu'elle modifie les discours qu'elle traverse. Une transformation a eu lieu, après la crise, l'adresse amoureuse n'est plus la même. Par opposition, Gustave Flaubert est l'un des écrivains de la non-expérience : celle qui ne change rien, qui n'est qu'un ersatz d'expérience empreint de déceptions et d'ennui, celle de Frédéric Moreau, de Madame Bovary ou encore de Bouvard et Pécuchet. Dans *Enfance et histoire*, Giorgio Agamben montre que ce constat englobe toute la poésie moderne qui « depuis Baudelaire [...] se fonde [...] sur un manque d'expérience sans précédent »³⁷². Baudelaire et

³⁷¹ de Man, Paul, *Blindness and Insight*, 214

³⁷² Agamben, Giorgio, *Enfance et histoire*, 75

Rimbaud, « confient résolument à l'inexpérimentable la nouvelle expérience de l'humanité ». Entre les deux écueils du manque d'expérience et de l'inexpérimentable, que peuvent être les signes d'une expérience authentique ?

Giorgio Agamben considère même que *La Recherche du temps perdu* s'incarne à travers un « sujet dépossédé de l'expérience qui vient ici faire valoir ce qui, du point de vue de la science, ne peut apparaître que comme la plus radicale négation de l'expérience : une expérience sans sujet ni objet, absolue »³⁷³. Ce héros, déjà évoqué à partir du texte de Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, serait selon cette interprétation l'absolu même : *La Recherche* comme roman d'apprentissage de l'absolu par l'absolu. Par opposition, si la prise de conscience advient aux héros et/ou aux héroïnes dans les romans de Jane Austen, ce n'est certes pas en tant qu'ils pourraient s'identifier à un quelconque absolu. Qui est alors le sujet de l'expérience dans les romans de Jane Austen ? Pour l'instant, il suffit de savoir que ce sont des personnages dépeints sous les traits d'êtres amoureux, selon une injonction éthique opposée à celle de la société environnante : « the obligation to treat love as the only allowable basis of marriage »³⁷⁴, écrit D. W. Harding.

De Jane Austen à Gustave Flaubert, le changement est donc majeur. Les lecteurs de *Bouvard et Pécuchet* conviendront en effet que tout ce qui leur arrive n'a pas fait d'eux des hommes nouveaux. Leurs expériences sont racontées sur un mode énumératif. Leur consommation compulsive d'expériences est sans limite. À l'évidence, la quantité n'est pas un gage de qualité en termes d'expérience. Consommer de l'expérience ne permet pas l'expérience, au sens d'être un peu plus éclairé après l'expérience, ce qui serait le signe d'une expérience, telle qu'elle est du moins représentée dans les romans de Jane Austen.

Dans *Enfance et histoire*, Giorgio Agamben complique la définition de l'expérience, en distinguant « avoir » et « faire une expérience ». Selon sa conception, Bouvard et Pécuchet font un nombre important d'expériences, mais ils n'en possèdent aucune. La thèse de Giorgio Agamben est en effet que toute vie ne peut pas « se traduire en expérience »³⁷⁵. La banalité est un obstacle fort à l'expérience. Agamben travaille en ce sens le diagnostic de Walter Benjamin selon lequel l'homme moderne est pauvre en expériences et il va plus loin, affirmant que l'expérience « ne s'offre plus à nous comme quelque chose de réalisable »³⁷⁶.

La « banalité », décrite par Heidegger dans *Sein und Zeit*, ainsi que le rappelle Giorgio Agamben, a pour conséquence une dépossession de l'expérience, à tel point que ce qui arrive sur la scène du quotidien s'inscrit là comme une série d'événements « sans qu'aucun d'eux se

³⁷³ *Ibid.*, 78

³⁷⁴ Harding, D. W., *Regulated Hatred and Other Essays on Jane Austen*, 72

³⁷⁵ Agamben, Giorgio, *op. cit.*, 24

³⁷⁶ *Ibid.*, 23

soit mué en expérience ». La conséquence n'est pas que seul le fantastique peut se « traduire en expérience »³⁷⁷. Le quotidien peut devenir expérience, en fonction des qualités qui lui sont propres. Mais l'expérience est désormais « expropriée », écrit Agamben, c'est « quelque chose qu'on ne peut avoir, mais seulement faire »³⁷⁸. Giorgio Agamben précise en effet que par le passé (Montaigne est par exemple l'un des garants de l'expérience), l'événement, « si banal et si insignifiant qu'il fût », ne représentait pas, par sa nature banale et insignifiante, un obstacle à sa cristallisation en « perle » d'expérience. L'impossibilité d'une telle cristallisation ne tient pas à un déficit d'événements ou de connaissance. Le sens de l'analyse de Giorgio Agamben met en valeur d'une façon inédite le rôle du récit. Ce ne sont pas les événements qui font la qualité de l'expérience, mais le récit qui en est fait. Mettre en récit transforme l'événement en expérience.

Raconter est une entreprise dont la valeur tient à l'effort qui permet de passer de l'énumération à la maturité d'un récit d'expérience. En ce sens, ce ne sont pas les événements ou l'histoire des romans de Jane Austen qui donnent au récit la qualité d'une expérience, c'est au contraire la qualité même du récit qui donne aux événements la valeur d'une expérience. Le récit devient expérience, non en raison de l'intrigue, mais par la qualité du dispositif énonciatif. Ce dernier devient en fonction des choix d'écriture, discours de l'expérience ou de son absence. Tout dépend des moments du récit. Le signe de la maturité d'une expérience est forcément un récit. Une analyse de l'expérience dans les romans de Jane Austen se doit donc d'en passer par une lecture précise des micro-fictions qui se racontent à l'intérieur de ces romans.

Une expérience est en effet complète d'une part si elle peut être faite, d'autre part, s'il est possible de l'avoir. Faire des expériences est à la portée de tous. Toute la difficulté consiste à en faire quelque chose pour l'avoir véritablement. Or, selon Agamben, « l'expérience trouve son nécessaire corrélat moins dans la connaissance que dans l'autorité, c'est-à-dire dans la parole et le récit ». Si l'expérience n'est plus possible, c'est donc en raison d'une défaillance de l'autorité, « nul ne semble plus détenir assez d'autorité pour garantir une expérience »³⁷⁹. Faire une expérience consiste alors à la vivre, tandis qu'avoir une expérience consiste à la raconter. Cependant, ce récit est lui-même soumis à une condition, il doit être empreint d'autorité. La question est alors de savoir d'où provient une telle autorité.

À partir de l'analyse des univers de phrases, proposée par Jean-François Lyotard — « la voix articulée [...] *lexis* (quelque chose comme “énonciation”), va d'un destinataire à un

³⁷⁷ *Ibid.*, 25

³⁷⁸ *Ibid.*, 63

³⁷⁹ *Ibid.*, 26

destinataire et transmet à ce dernier une signification au sujet de ce à quoi elle se réfère »³⁸⁰ —, il est possible d'émettre une première hypothèse. Le destinataire d'un récit ne peut avoir d'autorité que si le destinataire lui en accorde une. Il faudra en ce sens trouver les conditions d'un tel don de l'autorité dans les romans de Jane Austen qui ne soit pas de la fausse monnaie, comme lorsque « Télémaque croit son père sur parole quand il lui déclare être Ulysse » parce qu'« un fils reconnaît son père non pas à son corps, mais à son nom ». La présence de l'autorité se marque en ce sens lorsque « [l]a voix nominative est l'indice suffisant »³⁸¹.

La rupture entre faire et avoir une expérience est consommée par le développement de la science moderne qui fait de l'expérience une méthode pour parvenir à la certitude, « transportant l'expérience autant que possible hors de l'homme : dans les instruments et dans les nombres »³⁸², ce qui correspond de façon exacte à l'exemple de Bouvard et Pécuchet, entouré de « bibelots stupides »³⁸³, selon les termes mêmes de Bouvard. Leurs expériences n'existent qu'en dehors d'eux, dans les livres, les instruments, les machines ou les enfants à éduquer qu'ils acquièrent. Les sujets distincts de l'expérience et de la connaissance sont remplacés par « un sujet unique et nouveau », « l'*ego cogito* cartésien, la conscience »³⁸⁴. Ce nouveau « sujet de la science [...] ne peut mûrir mais seulement accroître ses connaissances ». L'expérience « devient [...] quelque chose d'essentiellement infini ; un concept “asymptotique” comme dirait Kant, c'est-à-dire quelque chose que l'on peut *faire* sans jamais *l'avoir* : la connaissance, précisément, en tant que procès infini »³⁸⁵. Il est donc possible indéfiniment de faire une expérience sans jamais en avoir aucune.

Mr. Bennet, par exemple, qui est « so odd a mixture of quick parts, sarcastic humour, reserve, and caprice » doit constater que « the experience of three and twenty years had been insufficient to make his wife understand his character » (*PP*, 5). Est-ce le point de vue de Mr. Bennet ou celui de Mrs. Bennet ? La question se pose. Néanmoins, cette affirmation désigne un manque d'expérience. Si la compagnie de l'autre pendant des années constitue une expérience, il semble qu'aucune connaissance n'en ait été tirée. Ainsi, si expérience il y a ou pas, sa source est d'emblée problématique. L'expérience des héros et/ou des héroïnes ne se conçoit chez Jane Austen que sur fond d'une absence totale d'expérience de ceux qui les entourent et dont le langage reste imperturbable. Les mêmes événements sont vécus et répétés indéfiniment, si ce n'est qu'un soupçon de prise de conscience affecte peut-être Mr. Bennet et Sir Thomas Bertram, à la fin respectivement de *Pride and Prejudice* et de *Mansfield Park*.

³⁸⁰ Lyotard, Jean-François, *Lectures d'enfance*, 132

³⁸¹ *Ibid.*, 12

³⁸² Agamben, Giorgio, *op. cit.*, 32

³⁸³ Flaubert, Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, 260

³⁸⁴ Agamben, Giorgio, *op. cit.*, 36

³⁸⁵ *Ibid.*, 43

Tous les exemples de couples sans expérience, sont des couples qui en tant que destinataires et destinataires de leurs univers de phrases sont incapables de valider l'autorité du récit de l'autre, si ce n'est passivement, en renonçant à la parole, à l'instar de Lady Bertram. Se retirer en tant que destinataire ne valide pas réellement l'autorité du destinataire. L'autorité ne peut-elle donc exister que si elle est partagée ? Le destinataire lui-même doit être investie d'une certaine autorité pour que celle du destinataire, elle aussi, soit validée. Il s'agit non pas d'une reconnaissance unilatérale, mais mutuelle, ce qui ne signifie pas symétrique.

Dans le cadre d'un tel partage, « [l]'expérience traditionnelle » pourrait advenir. Elle repose, selon Agamben, sur une séparation stricte « entre science et expérience, entre savoir humain et savoir divin »³⁸⁶. L'expérience était « un apprentissage dans et par l'épreuve, excluant toute possibilité de prévoir, c'est-à-dire de connaître quoi que ce soit avec certitude »³⁸⁷. Cette expérience « avait pour fin de permettre à l'homme de mûrir, c'est-à-dire d'anticiper une mort conçue comme achèvement et totalisation de l'expérience »³⁸⁸. Telle est la situation des héros austeniens. Soumis à des épreuves, ils ne sont éclairés que sur fond d'incertitude et parfois même de déceptions. Incertitudes et déceptions sont des marques de la finitude. Elizabeth Bennet, par exemple, décide de croire Mr. Darcy plutôt que Wickham, alors même qu'au moment où elle reçoit la lettre d'explication de Mr. Darcy, elle n'a aucune autre preuve. La relation entre expérience humaine, incertitude et finitude est par ailleurs marquée dans les romans de Jane Austen par l'omniprésence déjà soulignée de l'usage des modaux. En outre, la mort est présente en tant que telle dans bon nombre de romans : Mrs. Tilney dans *Northanger Abbey*, Mrs. Woodhouse puis Mrs. Churchill dans *Emma*, Mrs. Elliot dans *Persuasion*, Mr. Norris puis Mr. Grant dans *Mansfield Park*, Mr. Henri Dashwood dans *Sense and Sensibility*.

Une autre différence fondamentale distingue les héros et héroïnes austeniens des personnages flaubertiens, la réalisation effective de l'engagement romantique, l'exigence d'un amour réciproque auquel un partenaire répond, ce que souligne D. W. Harding : « Romantic love gave Jane Austen a focus where individual values could achieve high definition, usually in conflict with the social code that condoned marriages for money and social standing. »³⁸⁹ Héros et héroïnes sont confrontés à une société et à une famille qui parlent d'une seule voix, la langue de la *doxa*, à l'exception, dans une certaine mesure, de Mr. Bennet et du couple des Gardiner dans *Pride and Prejudice*. D'ailleurs, cette langue traverse aussi héros et héroïnes, et

³⁸⁶ *Ibid.*, 35

³⁸⁷ *Ibid.*, 34

³⁸⁸ *Ibid.*, 43

³⁸⁹ Harding, D. W., *op. cit.*, 72

ceux qui la parlent sont capables de moduler d'une manière plus ou moins agressive l'imposition de la *doxa*. Entre les discours de Mrs. Jennings et de Mrs. Ferrars, par exemple, dans *Sense and Sensibility*, la différence est de taille. Cependant, comme la rencontre des phrases-affects l'a montré, lorsqu'une voix singulière cherche à s'élever, est alors révélée la présence d'un autre idiome, d'une autre façon de s'exprimer, revendication d'une voix singulière, qui ne serait pas toute entière comprise dans le discours social ou la logique de la consommation. Discours amoureux et discours social ne font pas bon ménage.

Giorgio Agamben trouve les traces d'une expérience authentique dans la poésie amoureuse du Moyen Âge : « L'amour médiéval, tel que l'ont découvert les poètes provençaux et le *dolce stil novo* — c'est-à-dire le principal courant poétique italien des XIII^e et XIV^e siècles —, n'a pas pour objet direct la chose sensible, mais le fantasme ; en d'autres termes, le Moyen Âge a simplement découvert le caractère fantasmatique de l'amour. »³⁹⁰ La différence entre les héros austeniens et les héros flaubertiens, baudelairiens ou proustiens provient donc de la valeur accordée au fantasme. Pour la modernité, « [l]e fantasme n'est plus [...] sujet de l'expérience, mais sujet de l'aliénation mentale, des visions et des phénomènes magiques : autrement dit, de tout ce qui reste exclu de l'expérience authentique »³⁹¹, ce qui provoque l'effet inverse et interdit l'expérience.

Pour les poètes du Moyen Âge, au contraire, « étant donné la nature médiatrice de l'imagination, [...] le fantasme est aussi le sujet, et non seulement l'objet de l'éros »³⁹². L'aboutissement des romans austeniens rejoindrait en ce sens l'une des fonctions de l'ironie empruntée au « comique absolu » baudelairien et non plus seulement au « comique ordinaire », et précisée par Paul de Man, celle de séparer d'une façon radicale le monde de l'art du monde empirique : « by reasserting the purely fictional nature of its own universe and by carefully maintaining the radical difference that separates fiction from the world of empirical reality »³⁹³. En ce sens, expérience, amour et fantasmes seraient indissociables. Que le support de l'expérience soit le fantasme ne discrédite pas l'expérience, mais la rend possible.

En effet, l'expérience n'est envisageable qu'à partir de son lien intime avec l'imagination. Ce lien est de façon fondatrice et exemplaire incarné par Éros, « fils de Poros et de Pénia »³⁹⁴. Diotime explique à Socrate dans *Le Banquet* « la nature de ce démon », qui est d'être « à mi-chemin entre le savoir et l'ignorance »³⁹⁵. Giorgio Agamben résume cette

³⁹⁰ Agamben, Giorgio, *op. cit.*, 47-48

³⁹¹ *Ibid.*, 47

³⁹² *Ibid.*, 48

³⁹³ de Man, Paul, *op. cit.*, 217

³⁹⁴ Platon, *Le Banquet*, 142

³⁹⁵ *Ibid.*, 143

nature en ces termes : « d'une part le désir (lié à l'imagination, insatiable et incommensurable), d'autre part le besoin (lié à la réalité corporelle, mesurable et théoriquement susceptible d'être satisfait) »³⁹⁶. Le discours social répond au désir en le transformant en besoin, en niant le désir. Dans sa demande en mariage à Elizabeth par exemple, Mr. Collins parle le discours social, qui est le discours du besoin, langage réduit à sa fonction sémiotique. Il faut se marier et trouver une femme. Elizabeth Bennet, quant à elle, s'efforce de maintenir une langue du désir, inédite, entre sémiotique et sémantique qui s'accorderait à la singularité de sa parole. C'est pourquoi du choc des deux advient une situation de différend.

Il faut conclure de cette analyse de l'expérience qu'une expérience authentique ne peut être validée qu'en tant que fantasme, c'est-à-dire récit, et que l'autorité d'un tel récit ne peut lui-même valoir que s'il est entendu par au moins deux actants, un destinataire et un destinataire. L'expérience correspond en ce sens à un genre de discours lyotardien, univers de phrases possédant ses propres règles, ou une certaine forme de jeu de langage, selon les termes de Wittgenstein. Les règles de ce genre de discours sont la reconnaissance mutuelle d'un récit qui n'est pas tant le fait du destinataire que le résultat des effets d'une rencontre entre deux idiomes qui s'harmonisent autour d'un même fantasme. Ces règles sont celles du discours amoureux, au sens du discours des amoureux, de ceux qui sont amoureux, dans le monde austénien. De façon concomitante, ce discours amoureux définit ce que signifie être amoureux dans ce monde. Être amoureux signifie parler la langue d'un fantasme commun. Comment est-il possible d'y parvenir ?

³⁹⁶ Agamben, Giorgio, *op.cit.*, 49

B. Des coordonnées de l'expérience

L'importance de la rencontre dans la formation des conditions d'une expérience, et par là même, d'un récit est désormais avérée. Dans un tel cadre, la figure de l'autre advient sous une forme différente de celle envisagée dans le domaine de la consommation. Comme dans l'œuvre de Proust, l'élément déclencheur de l'expérience est la révélation du désir d'aimer et la nécessité de son interprétation. Ce sont les rencontres qui nous forcent à penser « et à chercher le vrai »³⁹⁷.

L'ouverture des romans de Jane Austen est à chaque fois marquée par un changement remarquable qui distingue la nouvelle situation de celle qui précède l'ouverture. Le roman ne peut commencer que parce que la répétition, trait de marque de la réalité quotidienne, est soudain rompue. Quelque chose arrive et amène le changement. Cette rupture permet le passage du cyclique à l'histoire, donc au récit, à la nécessité de raconter. La modification en question relève d'une dimension matérielle et spatiale. L'expérience commence par la perception des éléments environnants. Le texte austenien procède à une décomposition, puis à une recomposition de l'espace situationnel de l'intrigue. Une nouvelle relation s'établit entre corps et espace, celle d'une sortie de la banalité.

Mansfield Park par exemple, débute par l'arrachement de Fanny Price à ses parents, et son arrivée chez son oncle et ses tantes. L'acte de charité qui le provoque empêche à ses bienfaiteurs de constater à quel point le malheur est au rendez-vous pour la petite fille. Dans *Sense et Sensibility*, Mrs Dashwood et ses filles sont forcées de quitter la maison familiale pour vivre dans un cottage, de quitter Norland pour le Devonshire. Cette obligation est due à la mort du père, combinée à l'avarice de Mr. et Mrs. John Dashwood, qui les mettent poliment à la porte, si cela est chose possible...

Le problème de l'argent est une question essentielle pour Mrs Dashwood et ses filles. Privée de tout par les manipulations de son beau-fils, Mrs Dashwood est sauvée par un membre bienfaiteur de sa famille qui lui offre de venir habiter près de lui dans le Devonshire, à Barton Cottage. Le déplacement et son inscription symbolique dans un récit permettent la fabrication d'une expérience. Le changement de scène porte les mêmes caractéristiques dans *Persuasion*. En raison de ses dépenses excessives par rapport à sa situation financière, Sir Elliot est contraint de quitter Kellynch Hall avec ses filles et de louer à des étrangers la maison familiale. Sir Walter Elliot se voit dans l'obligation de faire des économies.

³⁹⁷ Deleuze, Gilles, *op. cit.*, 25

Pour Michel Foucault, la spatialité est le premier terme de l'expérience humaine. Il aborde l'expérience d'un autre point de vue que celui de Giorgio Agamben. Giorgio Agamben s'intéresse à ce qui permet à l'expérience d'être actualisée, alors que Michel Foucault définit les termes de sa puissance, ce à partir de quoi elle peut advenir, les conditions de sa possibilité. Ces conditions sont nécessaires, mais non suffisantes pour élaborer le passage de l'expérience de la puissance à l'acte auquel s'attache Agamben. Michel Foucault définit les trois formes fondamentales de l'expérience en ces termes, à savoir « la spatialité du corps, la béance du désir, et le temps du langage »³⁹⁸, ou « la vie, le travail et le langage »³⁹⁹ qui sont « les formes empiriques » que connaît l'homme, en ce sens « assignable en son existence corporelle, laborieuse et parlante »⁴⁰⁰. La forme première est celle du corps : « à l'expérience de l'homme, un corps est donné qui est son corps — fragment d'espace ambigu, dont la spatialité propre et irréductible s'articule cependant sur l'espace des choses ». Le voyage, mais aussi le simple déplacement géographique sont donc les conditions premières ouvrant la possibilité de transformer la vie en expérience.

Ce déplacement, dans les romans de Jane Austen, ne relève d'ailleurs pas toujours d'une dimension a priori malheureuse. Catherine Morland, l'héroïne de *Northanger Abbey*, se réjouit de quitter la maison familiale pour se rendre à Bath : « She was come to be happy, and she felt happy already. » (*NA*, 19) Grâce à l'amitié de Mrs Allen, « probably aware that if adventures will not befall a young lady in her own village, she must seek them abroad » (*NA*, 17), la chance lui est offerte de vivre autre chose, d'échapper à la répétition du quotidien, marquée par l'espace confiné de la vie familiale à la campagne. Elle a la chance de pouvoir aller au devant des rencontres. Rencontres et déplacements sont intimement liés.

Anne Elliot est pour cette raison précise moins chanceuse que Catherine Morland : « she had been too dependant on time alone; no aid had been given in change of place [...], or in any novelty or enlargement of society ». L'environnement d'Anne Elliot est ainsi décrit : « the small limits of the society around them » (*P*, 28). Se déplacer est une dimension vitale de l'existence. Rester sur place confine à la sclérose de l'esprit et du corps. C'est pourquoi dans les textes austeniens, l'importance d'un changement géographique pour le déclenchement d'une aventure est mise en évidence. Rien ne peut arriver à qui ne change pas de lieu de résidence. De fait, grâce à ce déplacement, Catherine Morland fait de nouvelles rencontres et elle est amenée à découvrir la mystérieuse abbaye de Northanger. Cette dimension importante du déplacement géographique et son aspect positif traversent

³⁹⁸ Foucault, *Les Mots et les choses*, 328

³⁹⁹ *Ibid.*, 327

⁴⁰⁰ *Ibid.*, 329

l'ensemble des romans de Jane Austen, même s'il y a une souffrance à l'origine de ce déplacement.

En ce sens, le changement d'environnement possède deux aspects, celui de la perte et du deuil, d'une part, celui de la curiosité et du profit, d'autre part. La nouveauté prend une valeur positive dans la mesure où si la reconstitution de l'environnement familial amène la perte d'êtres chers, elle permet surtout de nouvelles rencontres. Cette expérience est valorisée parce qu'elle permet la confrontation à l'inédit, à l'inattendu, à l'incompréhensible. La rencontre introduit en effet la dimension du désir, déjà entrevue dans le cas de Catherine Morland. Or, Michel Foucault fait du désir la seconde forme de l'expérience humaine. En effet, de l'expérience du corps naît ensuite celle du désir : « le désir est donné comme appétit primordial à partir duquel toutes les choses prennent valeur, et valeur relative »⁴⁰¹.

De ce point de vue cependant, la rencontre prime sur le déplacement. Il arrive aussi que la scène soit simplement modifiée par le départ ou l'arrivée d'un personnage, sans impliquer pour autant le déplacement des personnages principaux. L'intrigue d'*Emma* ne peut débiter que parce que Miss Taylor, la gouvernante, quitte la maison familiale des Woodhouse pour se marier et devenir Mrs Weston. Ce départ crée un manque, puisqu'elle était pour Emma, tout à la fois une amie et une seconde mère. La mère d'Emma étant décédée lorsque celle-ci était très jeune, le départ de Miss Taylor implique un second deuil de la figure maternelle et confine Emma dans la solitude : « her father and herself were left to dine together, with no prospect of a third to cheer a long evening ». L'ironie de cette phrase rappelle la cruauté soulignée par D. W. Harding dans les romans de Jane Austen, dans la mesure où ce qui manque n'est pas tant Miss Taylor en particulier, qu'une troisième personne en général. Le nombre a plus d'importance que la personne qui manque, le sémiotique prime encore sur le sémantique. En effet, le danger pour Emma est surtout de se retrouver en tête à tête avec son père. Sa compagnie est morbide et l'emprisonne.

Tous les affects le montrent. La tristesse est la première conséquence de ce tête-à-tête avec son vieux père impotent et ennuyeux : « Sorrow came—a gentle sorrow », plus loin appelée « grief » (*E*, 6), marquant une aggravation en raison de la suppression de l'adjectif « gentle ». L'ensemble est décrit comme une façon de se laisser aller doucement, jusqu'à faire d'Emma une héroïne mélancolique : « It was a melancholy change » (*E*, 7). La tristesse entraîne l'inactivité : « Emma first sat in mournful thought of any continuance », « Her father composed himself to sleep after dinner, as usual, and she had then only to sit and think of what she had lost. » (*E*, 6) Emma s'installe dans la mélancolie et s'en nourrit, n'ayant rien d'autre à faire. Elle se nourrit de ce rien. Pour Emma Woodhouse, la sortie de la mélancolie et

⁴⁰¹ *Ibid.*, 325

la reprise d'une activité, susceptible de favoriser l'expérience, se profilent uniquement grâce aux effets produits par de nouvelles rencontres, que ce soit avec Harriet Smith, Mr. Elton, ou plus tard sa femme et enfin, Frank Churchill.

Le destin d'Elizabeth Bennet et de sa famille est décidé par l'arrivée d'un jeune homme et de sa présence au bal de Meryton, accompagné d'un ami et de ses sœurs. L'importance de cet événement inédit est fondamentale. Dès les premières lignes de *Pride and Prejudice*, l'événement est inscrit dans sa valeur pour la famille Bennet, c'est-à-dire pour les jeunes filles, puisque les Bennet sont pauvres. La *doxa* de l'époque est aussi la leur. Dans cette perspective, la joie et l'impatience de rencontrer le jeune homme sont les premiers affects provoqués par son arrivée au village. La demande adressée en ce sens par Mrs Bennet à son mari — « have you heard that Netherfield is let at last? » (*PP*, 3) — fait écho à toutes celles des autres mères dont l'espoir est de marier leur(s) fille(s) à un homme riche. Le lecteur entend dans ce « at last », à la fois le soulagement d'un espoir jusque-là déjoué et aussi le plaisir éprouvé au moment du passage de la puissance à l'acte, comme si Netherfield venait de trouver là sa vertu, au sens aristotélicien.

L'œil, selon Aristote, trouve en effet sa vertu lorsqu'il permet « que la vision s'effectue en nous comme il faut », comme la vertu d'un cheval le rend « à la fois parfait en lui-même et bon pour la course, pour porter son cavalier et faire face à l'ennemi ». Aristote considère donc que la vertu « pour la chose dont elle est “vertu”, a pour effet à la fois de mettre cette chose en bon état et de lui permettre de bien accomplir son œuvre propre »⁴⁰². Charles Bingley est la vertu de Netherfield. Il est sa finalité, sa cause finale, au sens social, puisque selon les termes d'Aristote, « tout ce qui devient tend vers son principe et sa fin, car le principe est la cause finale et le devenir est en vue de la fin »⁴⁰³.

Mrs. Bennet rivalise ainsi avec une autre figure, celle de « Mrs. Stanhope the match-maker »⁴⁰⁴, l'incroyable tante de Belinda qui jusque-là a marié avec succès toutes ses nièces, mais qui couvre de honte Belinda, « expose[d] [...] to be insulted as a female adventurer »⁴⁰⁵. Clarence Hervey se moque de Belinda à cause de sa tante, et il considère qu'elles font la paire dans leur recherche d'un bon parti. Le personnage de Mr. Darcy marque une évolution par rapport au texte de Maria Edgeworth. Mr. Darcy ne commet pas l'erreur d'inclure Elizabeth et Jane Bennet dans la catégorie : « female adventurer ». Il ne leur en reproche pas moins d'avoir une mère qui n'a d'autre ambition que de jouer le rôle de « match-maker ».

⁴⁰² Aristote, *Éthique à Nicomaque*, 102

⁴⁰³ Aristote, *Métaphysique* 2, 46

⁴⁰⁴ Edgeworth, Maria, *Belinda*, 33

⁴⁰⁵ *Ibid.*, 28

En outre, comme Giorgio Agamben, Michel Foucault insiste sur la relation intrinsèque entre expérience et finitude. Il déduit de son analyse des termes de l'expérience que « chacune de ces formes positives où l'homme peut apprendre qu'il est fini ne lui est donnée que sur fond de sa propre finitude »⁴⁰⁶. Il ajoute en cela une dimension à l'analyse de Giorgio Agamben. Pour Agamben, l'expérience réelle est celle de la finitude, de la mort. Pour Foucault, l'expérience de la finitude est la marque d'une expérience en acte, mais aussi en puissance. C'est aussi le facteur même qui permet le passage de la puissance à l'acte. La puissance est, selon Aristote, « ce qui peut quelque chose »⁴⁰⁷, un possible vrai. Une puissance si elle est parfois impossible, non actualisée, doit cependant être vraie, car « il n'y a pas [...] identité du faux et de l'impossible : il est faux que tu sois debout maintenant, mais ce n'est pas impossible »⁴⁰⁸. La puissance en acte est cette puissance actualisée⁴⁰⁹. La finitude est « la matière »⁴¹⁰ de l'expérience. Si rien ne s'y oppose, cette matière passera de la puissance à l'acte et deviendra véritable objet de l'expérience et non plus seulement sa matière. La finitude est la vertu de l'expérience, à la fois sa matière et sa finalité.

Il est intéressant par ailleurs de remarquer que les exemples dont se sert Aristote pour illustrer le passage de la puissance à l'acte concernent le regard : passage de « l'être éveillé à l'être qui dort, l'être qui voit à celui qui a les yeux fermés mais qui possède la vue »⁴¹¹. Le mouvement des paupières est exemplaire de ce passage, tout comme il est dans les romans de Jane Austen, exemplaire d'un temps de crise où se joue le passage de l'en-soi au pour-soi, d'une conscience en puissance à une conscience en acte. Or, la finitude est une donnée primordiale de l'expérience construite par le récit austenien. La place du deuil y est non négligeable. *Persuasion* commence par le renoncement. La nécessité de quitter Kellynch Hall est particulièrement difficile pour Sir William et sa fille Elizabeth, pour des raisons de prestige. La tristesse d'Anne Elliot est déterminée par d'autres raisons, elle regrette de quitter les lieux qui parlent à son cœur, pleins de souvenirs et porteurs de la mémoire de sa mère. La mort de Lady Elliot plane sur la famille Elliot. Lady Elliot savait tempérer la nature de son mari. Sans elle, la famille est confrontée à la vanité d'un tel homme.

La tristesse de Mrs Dashwood et de ses filles, en particulier de Marianne, est animée par les mêmes raisons. Les lieux familiers sont source de mélancolie, ils rappellent le père aimé. Quitter Norland est par conséquent très difficile, une façon de redoubler le deuil de la figure paternelle perdue. Tristesse et finitude, sentiments d'impuissance, sont aussi au rendez-vous

⁴⁰⁶ Foucault, Michel, *op. cit.*, 325

⁴⁰⁷ Aristote, *Métaphysique* 2, 35

⁴⁰⁸ *Ibid.*, 33

⁴⁰⁹ *Ibid.*, 34-36

⁴¹⁰ *Ibid.*, 41

⁴¹¹ *Ibid.*, 38

pour Elizabeth et Jane Bennet qui se croient désertées par Mr. Darcy et Charles Bingley ou pour Catherine Morland, chassée de Northanger Abbey par le tyrannique général Tilney. La mort joue aussi un rôle en ce qui concerne le destin de Fanny Price puisque l'acte de charité qui l'amène à Mansfield Park et le malentendu qui le soutient sont dus au décès de Mr. Norris. Mrs. Norris semble avoir besoin de compagnie. En réalité, elle est trop avare pour se résoudre à faire les dépenses nécessaires pour élever une enfant. La charge revient alors à Lord Bertram, trompé par Mrs Norris et trop bien élevé pour se plaindre. Il introduit donc l'enfant à la vie de Mansfield Park. Trois éléments sont ainsi combinés : décès, avarice et arrachement aux lieux familiers de l'enfance.

Le changement est perçu par Fanny Price comme un véritable arrachement. Cette dernière — « at that time just ten years old » (*MP*, 12) — est triste de quitter sa famille et la froideur de l'accueil des Bertram n'apaise pas sa tristesse : « The little visitor meanwhile was as unhappy as possible. Afraid of everybody, ashamed of herself, and longing for the home she had left, she knew not how to look up, and could scarcely speak to be heard, or without crying. » Il s'agit d'une manifestation psychosomatique de l'expérience. Lorsque les affects ne sont pas exprimés par un discours, il arrive qu'ils soient somatisés. Tel est le cas de façon répétitive pour Fanny Price selon la thèse de John Wiltshire : « She continually experiences culturally inadmissible emotions—envy, jealousy, even rage: these emotions are then forced back into the self, since they are kept as much as possible out of consciousness, and re-experienced physiologically. »⁴¹²

Les larmes de Fanny Price sont visibles, c'est pourquoi elle cherche à les dissimuler. Car elle n'ignore pas qu'elles peuvent être interprétées comme une offense : « la phrase-affect fait injure aux règles des genres de discours ; elle crée un dommage »⁴¹³. Les larmes viennent à la place des mots que Fanny ne peut pas prononcer : la phrase-affect « n'est pas seulement inargumentable, elle est inarticulée »⁴¹⁴. Dans la citation proposée plus haut, il apparaît en effet, que les sens de Fanny sont entravés, elle ne parvient pas à lever les yeux, ni à parler, si ce n'est en pleurant : « she knew not how to look up, and could scarcely speak to be heard, or without crying » (*MP*, 13).

Son regard, comme sa parole, sont envahis par les pleurs ou la *phônè*, qui, écrit Lyotard, « “fait des histoires” au discours, dans la *lexis*. Elle lui casse les oreilles, ou les lui bouche »⁴¹⁵. Fanny Price ne peut donc que pleurer en secret — « often retreating towards her own chamber to cry » —, mais pas parler. À tel point que l'illusion pour ceux qui l'observent

⁴¹² Wiltshire, John, *Jane Austen and the Body 'The Picture of health'*, 73

⁴¹³ Lyotard, Jean-François, « L'inarticulé ou le différend même », 202

⁴¹⁴ *Ibid.*, 205

⁴¹⁵ Lyotard, Jean-François, *Lectures d'enfance*, 139

est complète : « the little girl who was spoken of in the drawing-room when she left it at night, as seeming so desirably sensible of her peculiar good fortune, ended every day's sorrows by sobbing herself to sleep ». Le désir d'ignorance crasse des Bertram les empêche de percevoir que la bonne fortune de Fanny Price est une projection de leur désir qui oblitère la possibilité pour Fanny de ne pas être ce qu'ils veulent qu'elle soit. Son expérience singulière est niée, rendue impossible.

Il s'agit d'un différend. En apparence, Fanny ne dit rien, ne manifeste rien : « her quiet passive manner » (*MP*, 15). Elle subit et son silence est repris dans un univers de phrases où il signifie son bonheur aux yeux des Bertram. Par conséquent, Fanny est privée de sa propre tristesse. Or cet interdit ne fait qu'accentuer la prégnance de son malheur, dans la mesure même où il lui est impossible de le signifier : « Le dommage que la phrase-affect fait subir aux genres de discours se transforme [...] en un tort subi par la phrase-affect. » Un cercle vicieux s'installe : « Phrase articulée et phrase-affect ne peuvent se “rencontrer” qu'en se manquant. [...] Si articulation et inarticulation sont irréductibles l'une à l'autre, ce tort peut être dit radical. »⁴¹⁶ Fanny Price est malheureuse, mais elle n'a pas le droit d'être triste. Elle ne peut pas dire son chagrin. L'interdit mène au refoulement et le refoulé ressurgit sous la forme des pleurs, tout en entravant la vitalité de Fanny. Ce schéma rappelle celui de la famille Tilney, tyrannisée par la figure du général Tilney, soumise au refoulement et par là même à la joie comme à la tristesse.

Face à l'interdit, les larmes qui auraient pu tarir si Fanny avait trouvé le chemin d'un discours possible deviennent sa seule voix/voie. Le champ du *logos* lui est refusé et elle est renvoyée à celui de la *phônè*. Le différend ne peut que se prolonger indéfiniment entre les Bertram et Fanny Price. Fanny Price, comme les autres héroïnes austeniennes aimera l'homme qui favorise pour elle le passage, au moins partiel du domaine de la *phônè* à celui du *logos*, de l'enfance à la prise de parole. En effet, Lyotard identifie l'enfance (« *infantia* », c'est-à-dire « temps d'avant le *logos* ») au domaine de la *phônè*, « une *phônè* qui ne signifie que des affections, des *pathémata*, des plaisirs et des peines de maintenant, sans les rapporter à un objet pris comme référent ni à un couple destinateur-destinataire »⁴¹⁷. Lyotard définit la *phônè* de la même façon qu'Aristote. Il revendique son héritage. Pour lui, il existe deux voix : *phônè* (« La *phônè* est l'affect en tant qu'il est le signal de lui-même. L'affect est immédiatement sa manifestation »⁴¹⁸) et *lexis* (« la voix articulée »⁴¹⁹). Leur fonction est distincte : « Avec la *phônè*, ils manifestent ; avec la *lexis*, ils communiquent, répliquent,

⁴¹⁶ Lyotard, Jean-François, « L'inarticulé ou le différend même », 202

⁴¹⁷ *Ibid.*, 206

⁴¹⁸ Lyotard, Jean-François, *Lectures d'enfance*, 134

⁴¹⁹ *Ibid.*, 134-135

débatent, concluent, décident. Ils peuvent raconter. — La *phônè* n'a pas d'histoire. »⁴²⁰ La *phônè* est phrase-affect, inarticulée, du côté du timbre de la voix : « La voix est sourde, elle est même muette (le silence est une voix). »⁴²¹

Mais comme les mots de Fanny Price sont empreints de larmes, de même « [l]a voix inarticulée timbre la voix articulée ». La voix inarticulée et la voix articulée ne sont pas absentes l'une à l'autre et « [l]es affects *squattent* en silence les significations référentielles et les destinations les plus explicites ». Elles se partagent les univers de phrases et sont toujours présentes ensemble. La présence de l'une et de l'autre est une question de degrés, un entre-deux penchant tantôt d'un côté, tantôt de l'autre, car la *phônè* n'est ni une « entité métaphysique d'un "absolument autre" », ni « l'articulation par les moyens d'une rhétorique des passions, par un traité des tropes [...] où par principe l'affect est pensé comme s'il était de la signification articulée »⁴²². Bien que les deux voix cohabitent, chacune appartient à un univers distinct, celui d'une part de l'articulé, d'autre part de l'inarticulé.

Edmund Bertram est le seul à s'apercevoir des larmes de Fanny Price et à desserrer l'emprise de la *phônè* sur le corps de cette dernière (*MP*, 15). Quel remède applique-t-il ? Tout d'abord, il commence par une proposition — « Let us walk in the park, and you shall tell me all about your brothers and sisters » — comprenant le lien entre son chagrin et sa famille, laissée à Portsmouth : « no sooner had he begun to revert to her own home, than her increased sobs explained to him where the grievance lay ». Sa famille lui manque. Puis, il entend en l'écoutant qu'elle possède une relation privilégiée avec son frère William : « he found that dear as all these brothers and sisters generally were, there was one among them who ran more in her thoughts than the rest » (*MP*, 15). Il lui offre alors la possibilité d'écrire à son frère William, afin de maintenir un lien qui lui est cher.

L'origine de l'interdit se précise, il porte sur ce lien entre les Price et les Bertram. Pour les Bertram de Mansfield Park, les Price de Portsmouth n'ont d'autre valeur que celle de valoriser leurs riches parents puisqu'ils sont leurs bénéficiaires. Le différend entre les Bertram et Fanny apparaît alors de façon plus évidente. L'origine de Fanny doit être tabou, niée, oubliée. Le différend affecte la relation entre deux idiomes intraduisibles, celui de Mansfield Park et celui de Portsmouth. Cela tient à l'interprétation du choix marital de Miss Frances, la mère de Fanny : « Miss Frances married, in the common phrase, to disoblige her family, and by fixing on a Lieutenant of Marines, without education, fortune, or connections, did it very thoroughly. She could hardly have made a more untoward choice. » (*MP*, 3) Les Bertram en ont une interprétation paranoïde. Mrs. Price a agi comme elle l'a fait contre l'intérêt des

⁴²⁰ *Ibid.*, 135

⁴²¹ *Ibid.*, 134

⁴²² *Ibid.*, 139

autres membres de sa famille. On se marie pour la famille et non pas pour soi, laisse entendre l'ironie de la phrase citée. Sinon, toute forme de liens devient impossible.

Miss Frances s'est mal comportée. Elle a nui à la respectabilité de la famille, ce qui semble être confirmé par l'afflux constant des enfants dans son foyer — « A large and still increasing family » — ainsi que par un mari alcoolique, oisif et pauvre : « an husband disabled for active service, but not the less to company and good liquor, and a very small income to supply their wants » (*MP*, 4). Si cette description semble donner raison aux Bertram outragés — les Price sont des moins que rien — l'écriture austenienne se garde de tracer une ligne claire entre bons et méchants. À Portsmouth ou à Mansfield Park, la même mesquinerie est de mise, simplement ceux qui ont l'ascendant du point de vue social sont dans la position de faire passer pour la générosité de bons Samaritains (faire venir Fanny), ce qui peut être perçu en réalité comme un désir de vengeance. L'historique du différend est ainsi retracé :

Sir Thomas Bertram had interest, which, from principle as well as pride, from a general wish of doing right, and a desire of seeing all that were connected with him in situations of respectability, he would have been glad to exert for the advantage of Lady Bertram's sister; but her husband's profession was such as no interest could reach; and before he had time to devise any other method of assisting them, an absolute breach between the sisters had taken place. It was the natural result of the conduct of each party, and such as a very imprudent marriage almost always produces. To save herself from useless remonstrance, Mrs. Price never wrote to her family on the subject till actually married. Lady Bertram, who was a woman of very tranquil feelings, and a temper remarkably easy and indolent, would have contended herself with merely giving up her sister, and thinking no more of the matter: but Mr. Norris had a spirit of activity, which could not be satisfied till she had written a long and angry letter to Fanny, to point out the folly of her conduct, and threaten her with all its possible ill consequences. Mrs. Price in her turn was injured and angry; and an answer which comprehended each sister in its bitterness, and bestowed such very disrespectful reflections on the pride of Sir Thomas, as Mrs. Norris could not possibly keep to herself [...]. (*MP*, 3-4)

Le passage distingue au premier abord les vellétés de Sir Bertram pour sortir sa belle-sœur de l'impasse des comportements respectifs des trois sœurs amenant à la rupture, comme s'il avait fait tout ce qui était en son pouvoir et que les trois femmes s'étaient de leur côté mal comportées, de façon impatiente, empêchant sa bonne œuvre d'aboutir. L'ensemble de ce passage est en outre construit autour du fonctionnement de deux auxiliaires modaux. Le premier modal est le conditionnel : « would have been glad to », « would have contended herself with ». Ces sentiments de contentement promis à Sir Thomas Bertram, d'une part et à Lady Bertram, d'autre part, ne sont pas actualisés, en raison d'une série d'impossibilités. L'impossibilité est marquée par la présence du modal « could », précédé d'un groupe nominal

introduit par « no » — « such as no interest could reach » — ou accompagné de « not » — « could not be satisfied till » et « could not possibly keep to herself ». Or, Paul Larreya conclut son étude des auxiliaires de modalité par l'idée qu'ils « expriment non pas des faits mais une opération mentale relative à des faits (en d'autres termes, un jugement sur des faits) ». ⁴²³ Le conditionnel est en ce sens l'expression d'une « volition affectée d'une présupposition irréaliste ou non certaine » ⁴²⁴.

Quant à l'impossibilité, elle peut être d'origine matérielle, morale ou logique ⁴²⁵. À l'évidence, les deux derniers emplois de « could not » concernant Mrs. Norris laissent entendre qu'il s'agit d'une impossibilité morale. Elle ne peut pas faire autrement. Cette impossibilité dissimule une nécessité, celle de son caractère ou d'une certaine forme de pulsion, au sens donné par Freud à ce terme, explicité dans le dictionnaire de Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis comme un « processus dynamique consistant dans une poussée (charge énergétique, facteur de motricité) qui fait tendre l'organisme vers un but » ⁴²⁶. Dans cette façon de ramener la soumission à une prétendue nécessité — « as Mrs. Norris could not possibly keep to herself » —, une certaine forme de jubilation est perceptible, une certaine façon de faire durer le plaisir.

Mrs. Norris jouit du pouvoir que son lien familial avec Sir Bertram lui offre. Elle sait comment user de l'autorité de Sir Bertram pour être le bras armé du pouvoir de ce dernier. Elle s'attribue ainsi une part de la fonction masculine qu'elle convoite. En montrant la lettre à Sir Bertram, elle sait que la rupture entre les deux familles devra être consommée. En effet, il semble que se plaindre de ses sœurs n'est rien comparé à l'offense de Mrs. Price à l'égard du patriarcat — « the pride of Sir Thomas » —, une critique introduite de façon ironique par le verbe : « bestow ».

Ce verbe indique une marque de respect, alors que c'est l'inverse qui se produit. L'ironie aime à déjouer les effets d'attente, induits par les formes figées de la langue. Mais en réalité, Mrs. Price a montré son respect en faisant preuve du manque de respect le plus total à l'égard de Sir Bertram. Mrs. Price sait en somme combien elle doit à ce dernier. Elle ne peut adresser ses reproches les plus virulents qu'à celui qui peut quelque chose. Elle reconnaît ainsi la position de pouvoir de Sir Bertram, parce qu'il est un homme et parce qu'il a de ce fait la possibilité d'agir et de lui venir en aide.

Mrs. Norris précipite la rupture tout en se déchargeant de sa responsabilité sur Sir Bertram, ce qui deviendra le mode opératoire de la relation entre leurs deux discours. Mrs.

⁴²³ Larreya, Paul, *Le possible et le nécessaire*, 247

⁴²⁴ *Ibid.*, 304

⁴²⁵ *Ibid.*, 312-326

⁴²⁶ Laplanche, Jean et Pontalis, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, 359

Norris s'en remet toujours à l'autorité de Sir Bertram. La femme est passive, l'homme agit. La position de Lady Bertram à cet égard est exemplaire. Elle a renoncé à tout effort et elle accepte, subit. Quant à Mrs. Norris, elle brûle de remplir la fonction masculine et d'être dans l'action, alors qu'elle reste soumise à une loi sociale. Elle est incapable d'agir en son nom et se sert pour mener à bien ses projets du nom de Sir Bertram qu'elle manipule allègrement dans la suite du roman.

Qu'en est-il alors de ce pouvoir dont Sir Thomas est imbu ? Ce pouvoir est demeuré virtuel. Il ne s'est pas actualisé car Sir Thomas n'a rien fait, si ce n'est décider de la rupture entre Mansfield Park et Portsmouth. Or, s'attaquer aux faibles n'est pas considéré comme un véritable pouvoir. L'impossibilité que Sir Thomas rencontre, empêchant le passage de la potentialité à l'acte paraît au premier abord, par opposition à l'impossibilité rencontrée par Mrs. Norris, non pas morale, mais matérielle. Sa position est décrite au sein de la longue première phrase qui commence par : « Sir Thomas Bertram had interest ». La suite logique est interrompue par une longue proposition relative, révélant par la présence du premier conditionnel déjà évoqué, que ce qu'il aurait pu faire, il ne l'a pas entrepris. Les raisons de l'empêchement semblent matérielles : la nature même du métier de Mr. Price — « her husband's profession was such as no interest could reach » — et surtout un problème de temps — « before he had time ». Sur le plan moral, la puissance est au contraire présente. Il possède toutes les qualités nécessaires, d'une part un principe, « a general wish of doing right » et, d'autre part, la fierté, impliquant un souci de ses relations : « a desire of seeing all that were connected with him in situations of respectability ». Cette dernière précision explique en outre pourquoi le mariage des Price est pour la famille une offense grave. Leur absence de respectabilité ne convient pas à la fierté de Sir Bertram

Cependant, « a general wish » et « a desire of » laissent entendre que Sir Thomas est plus velléitaire que volontaire. En quelques lignes, « interest » est transformé en « no interest ». Il y a de quoi s'étonner dans la mesure où Sir Thomas fréquente le monde des marins, en raison de ses affaires dans les colonies et qu'il a fait pour le fils — William, « a midshipman » — ce qu'il prétend ne pas pouvoir faire pour le père : « the uncle who had done most for his support and advancement » (*MP*, 233). La raison en est sans doute que Mr. Price est un homme auquel Sir Bertram ne souhaite pas être associé, ce qui entraîne un temps de réflexion — « to devise any other method of assisting them » — qui aurait longtemps duré, sans le secours de la lettre de Mrs. Price, mettant un terme aux prétendus efforts de Sir Bertram. De l'impuissance de Sir Bertram à la manipulation exercée par Mrs. Norris sur Sir Bertram, la boucle est bouclée, montrant que celui qui apparaît au premier regard comme le principal acteur n'est en réalité qu'un pantin dans un imbroglio féminin.

L'enchaînement de cet imbroglio est présenté, au niveau du discours, comme obéissant à une logique imparable, puisque naturelle — « natural result » — et donc imperturbable. De l'observation de ce phénomène, se déduit une loi de causalité : « such as a very imprudent marriage almost always produces ». Si la relation causale est présentée sous la forme d'une loi sociale, l'écriture prend de nouveau des accents empirico-sceptique humiens, puisque le premier adverbe vient nuancer la valeur absolue du premier : « almost always ».

Cette loi relie une cause — celle du mariage imprudent — à sa conséquence : le différend. En outre, cette logique englobe la responsabilité de tous les protagonistes : « the conduct of each party ». Mrs. Price commet le premier impair en ne respectant pas le jeu de langage familial, par quoi elle aurait dû passer pour rendre son mariage acceptable. Elle montre que son choix est indépendant de l'avis familial. Son choix ne suit pas la logique du groupe, mais une logique individuelle. Cela ne lui sera jamais pardonné. L'ironie est que ce choix perçu comme égoïste ne correspond pas plus à l'idée romantique de l'amour que le choix de Mrs Norris ou de Lady Bertram.

À cet affront, les deux autres sœurs répondent de façon diamétralement opposée. Mrs. Norris — « a spirit of activity » — envoie une lettre acerbe à Mrs. Price. Mrs. Norris et Mrs. Price se ressemblent, elles ont assez peu le souci de la diplomatie, du moins à ce moment du récit. Le résultat est que Mrs. Price se retrouve à son tour blessée. La colère engendre la colère. Pourtant, Mrs. Price, lorsqu'il s'agit de demander de l'aide, se révèle tout à fait capable de faire preuve de diplomatie. Il faut croire qu'à l'égard du choix marital, elle ne considère pas que la diplomatie servirait ses intérêts. Elle suit sa propre jouissance.

Quant à Lady Bertram, elle préfère oublier qu'elle a une sœur du nom de Mrs. Price. L'ironie est manifeste. Un effet de surprise est d'emblée provoqué par l'alliance entre d'une part, « a woman of very tranquil feelings, and a temper remarkably easy and indolent » et d'autre part, « would have contended herself with merely giving up her sister, and thinking no more of the matter ». Le lecteur s'attend à un traitement doux en accord avec la description première : « tranquil », « remarkably easy and indolent ». Or, pouvoir du jour au lendemain oublier sa sœur, faire comme si elle n'existait plus, laisse apparaître au grand jour, une forme de cruauté et beaucoup de lâcheté, de nouveau, comme si de rien n'était, marque de l'écriture austénienne, relevée par D. W. Harding, comme cela a déjà été signalé. Tout cela paraît naturel, comme allant de soi. On retrouve ici la férocité décrite par Baudelaire et reprise par D. W. Harding, avec une différence très nette, il n'est pas question de la mauvaise opinion des membres de la famille entre eux. Lady Bertram n'éprouve pas d'animosité à l'égard de sa propre sœur, simplement une profonde indifférence. Lady Bertram est une figure du rien. Elle n'éprouve rien. Elle ne fait rien, elle attend que ça se passe.

Mrs. Price finit par rompre le silence, signe du différend, en écrivant une lettre dans laquelle elle demande la charité, un jeu de langage tout à fait à même de lui attirer les faveurs de la famille Bertram, en flattant leur fierté : « so much contrition and despondence » (*MP*, 5). Elle se soumet en renonçant à son propre langage pour parler celui des Bertram de Mansfield Park. En d'autres termes, l'emploi de l'adjectif « absolute » — « an absolute breach » — est ironique, dans la mesure où ce qui paraissait consommé et définitif devient à nouveau possible à la page suivante, à savoir une correspondance entre les deux familles. Cet exemple montre l'importance de la lettre. L'échange épistolaire est l'une des formes essentielles du lien social à l'époque de Jane Austen, quand les distances ne sont pas facilement traversées pour se retrouver. Ne pas s'écrire est tout aussi significatif. Le langage est performatif, le silence, en tant que phrase-affect, l'est aussi. Ce silence — Mrs. Price ne prévient pas Mansfield Park de son mariage avec Mr. Price — est à l'origine de tout. La tonalité ironique est d'autant plus sensible en raison de l'opposition entre le caractère absolu de la discorde et le caractère trivial de ce qui l'a causée.

Ainsi seule l'origine du différend entre Mrs. Price et les Bertram est susceptible d'expliquer l'existence d'un différend entre Fanny et les Bertram. Le tabou touche la figure de la mère de Fanny qui porte le même prénom qu'elle : « Miss Frances »/« Fanny ». Fanny est le diminutif du prénom anglais Frances. Le comportement des Bertram à l'égard de Fanny prend la dimension d'une vengeance à l'égard de celle qui a refusé de rentrer dans le rang. Fanny, la fille doit porter la faute de Fanny, la mère. Si l'origine de Fanny est tabou, c'est parce qu'elle est d'emblée la marque d'un refoulement premier. Éduquer Fanny signifie lui faire sentir son infériorité, c'est-à-dire la faire payer à la place de celle qui a voulu échapper aux règles. En effet, tout ce que Fanny entendra, surtout de la bouche de sa tante Norris, ce sera des remontrances. Il est vrai que Mrs. Norris a toutes les raisons d'en vouloir à celle qui ne s'est pas soumise à la loi du clan. Mrs. Norris, sans enfants et sans sexualité, a peut-être beaucoup à envier à Mrs. Price dont la sexualité paraît au contraire débridée, comparée à celle de Mrs. Norris

C. Finalité didactique des romans de Jane Austen

Pas de plus grande catastrophe donc, dans le monde austenien, que celle d'être privé d'un interlocuteur, à l'instar d'Emma Woodhouse, dont le père est incapable de s'exprimer, si ce n'est sur le mode de la *phônè*, au sens aristotélicien dans *La Politique*, à savoir de manifester ses passions corporelles, comme les autres animaux : « la voix ne sert qu'à indiquer la joie et la peine »⁴²⁷. Dans *Pride and Prejudice*, le rôle du père est très différent. Mr. Bennet permet à Elizabeth d'entrer dans le champ du *logos*, bien que ce soit d'une manière qui risque de la couper des autres, dans la mesure où il ne sait que rire de ses semblables ou s'en plaindre.

Fanny Price, quant à elle, ne peut sortir de la *phônè* et accéder au *logos* que parce que l'un des membres de Mansfield Park lui accorde le droit de rétablir le lien familial que les signes sociaux avaient effacé. L'ouverture au sémantique est rendue possible par le saut par-dessus le sémiotique que lui offre Edmund Bertram. Giorgio Agamben reprend l'analyse du sémiotique par Benveniste et le redéfinit comme : « la mise en évidence dans le langage humain d'un mode de dire sans connexion, d'un *logos* qui ne se dit en aucun discours, mais qui rend possible en tant que langue la déduction des catégories et la construction de la logique »⁴²⁸.

Dans son étude de la distinction entre sémiotique et sémantique, Agamben se démarque de la thèse de Benveniste selon laquelle du signe à la phrase, « il n'y a pas transition, ni par syntagmation ni autrement. Un hiatus les sépare. »⁴²⁹ Agamben explique que la distinction entre sémiotique et sémantique n'est pas absolue. Il s'agit d'un phénomène de séparation, non d'opposition. Les deux pôles sémiotique et sémantique sont en puissance dans la langue :

Sémiotique et sémantique ne sont pas deux réalités substantielles, mais plutôt deux limites transcendantales qui définissent l'enfance de l'homme, tout en étant définies par elle. Le sémiotique n'est que la pure langue prébabélique de la nature, de laquelle l'homme participe pour parler, mais dont il est toujours en train de sortir dans la Babel de l'enfance. Quant au sémantique, il n'existe que dans l'émergence momentanée hors du sémiotique dans l'instance du discours — dont les éléments à peine proférés, retombent dans la pure langue, qui

⁴²⁷ Aristote, *La Politique*, 29

⁴²⁸ Agamben, Giorgio, *op. cit.*, 108

⁴²⁹ *Ibid.*, 65

les recueille dans son muet dictionnaire de signes. C'est pendant un instant à peine que le langage humain émerge, comme les dauphins, des eaux sémiotiques de la nature. Mais l'humain n'est à proprement parler que ce passage de la pure langue au discours ; ce transit, cet instant est l'histoire.⁴³⁰

La thèse d'Agamben permet de comprendre pourquoi un différend est possible entre signe et phrase ou entre sémiotique et sémantique. Le différend en effet ne peut pas exister entre des entités si elles existent dans une opposition absolue, à l'instar de la vérité et du mensonge. Or le passage du sémiotique au sémantique est possible tout comme celui qui mène de la *phônè* au *logos*. Cependant, ce passage est le produit d'une acquisition, d'une élaboration, dont le lien communicationnel social n'a que faire.

Mais cette *phônè* à partir de laquelle advient le *logos*, est-elle vraiment la même que celle des autres animaux, dès lors qu'elle contient en puissance ce qui n'advient pas dans le reste du règne animal ? L'étude des pies ou des perroquets capables d'imiter le langage humain de Descartes aboutit à la même conclusion que celle de Lyotard ou d'Aristote. Les hommes et les animaux partagent des « mouvements naturels » dont le rôle est de témoigner des « passions » et qui « peuvent être imités par des machines aussi bien que par les animaux »⁴³¹. Cependant, Giorgio Agamben se sert, lui, de ce point pour, au contraire, approfondir la distinction entre l'humanité et le reste des animaux. L'« irréductible différence qui sépare le plan de la langue et du sémiotique du plan de la parole et du sémantique »⁴³² sépare le règne animal du genre humain :

l'animal trouve à sa disposition [...] un répertoire de signaux caractéristiques de l'espèce ; alors que chez l'homme s'est produite une séparation entre la disposition au langage (l'aptitude à communiquer) et le procès d'actualisation de cette virtualité. En d'autres termes, le langage humain se trouve originellement scindé en deux sphères, endosomatiques et exosomatiques, entre lesquelles se produit (ou peut se produire) un phénomène de résonance d'où résulte l'actualisation.⁴³³

Il en conclut qu'« [a]insi structuré sur la différence entre endosomatique et exosomatique, entre nature et culture, le langage met en résonance les deux systèmes et permet leur communication », ce qu'il appelle « l'enfance de l'homme »⁴³⁴ ou « l'origine de l'expérience et de l'histoire »⁴³⁵ :

⁴³⁰ *Ibid.*, 103-104

⁴³¹ Descartes, René, *Discours de la méthode*, 80

⁴³² Agamben, Giorgio, *op. cit.*, 109

⁴³³ *Ibid.*, 112

⁴³⁴ *Ibid.*, 114

⁴³⁵ *Ibid.*, 115

C'est le fait que l'homme a une enfance (autrement dit, qu'il a besoin pour parler de s'exproprier de l'enfance, afin de se constituer comme sujet dans le langage) qui brise le "monde clos" du signe et transforme la pure langue en discours humain, le sémiotique en sémantique. En tant qu'il a une enfance, en tant qu'il n'est pas toujours déjà parlant, l'homme ne peut entrer dans la langue comme système de signes sans la transformer radicalement, sans la constituer en discours.⁴³⁶

Par conséquent, de cette analyse, il faut en déduire que la *phônè* humaine n'est pas la *phônè* animale, parce que la voix inarticulée humaine n'existe que par rapport à son pendant, la voix articulée. La voix inarticulée humaine n'est pas en ce sens susceptible d'être conçue indépendamment du *logos*, ni le *logos* indépendamment de cette *phônè*. C'est pourquoi elle est essentiellement distincte de la *phônè* du règne animal qui ne peut provoquer aucune mise en résonance, n'étant pas polarisée.

Dans *Mansfield Park*, ce cheminement de l'origine de l'expérience à l'expérience même est représenté par les données de l'échange épistolaire entre Mansfield Park et Portsmouth. Une lettre n'est plus signe d'une trahison, mais élaboration de la signification d'un lien affectif entre un destinataire (Fanny) et un destinataire (William). Fanny trouve le chemin d'une parole assez solide pour tenir tête aux attaques simultanées de Henry Crawford, de Sir Thomas Bertram, et même d'Edmund Bertram. Cette force advient parce qu'elle a quitté le monde de la *phônè*. L'évolution subjective des héroïnes austeniennes tourne en ce sens autour d'une acquisition nouvelle de la parole, que la *phônè* soit un point de départ ou un moment ponctuel sur le chemin de cette évolution, elle est présente aux moments de crise. L'analyse des cas de différend révèle un moment où le discours est impossible, où les repères sont perdus aboutissant à une plongée dans le règne de la *phônè*.

L'expérience du corps et du désir est par conséquent incomplète, sans la troisième forme de l'expérience telle qu'elle est définie par Michel Foucault, le langage : « à cette même expérience, un langage est donné dans le fil duquel tous les discours de tous les temps, toutes les successions et toutes les simultanités peuvent être donnés »⁴³⁷. Le langage est fondamental pour permettre le passage d'un faire l'expérience à un avoir l'expérience, selon les termes d'Agamben, puisque ce passage n'est permis que par l'autorité d'une mise en récit. Dans l'univers de la fiction austenienne, la relation entre l'espace et le corps définit la première modalité de l'épreuve qui mène à la crise du discours, engendrée par l'émergence d'un désir. Cependant, l'ensemble reste insuffisant sans l'élaboration du récit de cette expérience, ce qui est rendu possible non pas seulement par le langage, mais par un certain usage du langage.

⁴³⁶ *Ibid.*, 103

⁴³⁷ Foucault, Michel, *op. cit.*, 325

L'expérience commence en effet avec la prise de parole, la possibilité de dire *je*. Ainsi Émile Benveniste écrit :

je se réfère à l'acte de discours individuel où il est prononcé, et il en désigne le locuteur. C'est un terme qui ne peut être identifié que dans ce que nous avons appelé ailleurs une instance de discours, et qui n'a de référence qu'actuelle. La réalité à laquelle il renvoie est la réalité du discours. C'est dans l'instance de discours où *je* désigne le locuteur que celui-ci s'énonce comme "sujet". Il est donc vrai à la lettre que le fondement de la subjectivité est dans l'exercice de la langue. Si l'on veut bien y réfléchir, on verra qu'il n'y a pas d'autre témoignage objectif de l'identité du sujet que celui qu'il donne ainsi lui-même sur lui-même.⁴³⁸

L'essentiel du *je* est qu'il est indissociable d'un *tu*. Entre les deux existe une « polarité », qui permet à Benveniste de conclure que « la condition de l'homme dans le langage » est unique. Cette polarité n'est en effet ni « égalité ni symétrie ». Et si « "ego" a toujours une position de transcendance à l'égard de *tu* ; néanmoins, aucun des deux termes ne se conçoit sans l'autre ; ils sont complémentaires, mais selon une opposition "intérieur/extérieur", et en même temps ils sont réversibles ». La dichotomie entre le « moi » et l'« autre » ne tient plus, puisqu'ils naissent d'une « réalité dialectique englobant les deux termes et les définissant par relation mutuelle », « fondement linguistique de la subjectivité »⁴³⁹. Cette double naissance du *je* et du *tu* permet de mieux comprendre la nature du discours social, fondé sur ce *nous*, cette définition mutuelle du *je* par le *tu* et du *tu* par le *je*.

La langue est en ce sens plus créatrice d'un sujet que l'inverse. Cependant s'il s'agit d'un sujet collectif, alors par quel procédé le *je* est-il susceptible de se détacher du *nous*, dont il parle la langue ? Cela est-il même possible ? Ou bien ne faut-il pas plutôt supposer que changer de langue implique de changer de *nous*, et vice-versa, ce qui serait alors le processus expérimental aboutissant au discours amoureux ? Selon cette hypothèse, l'expérience amoureuse permettrait un détachement d'un *nous* indéterminé et collectif au *nous* amoureux, celui du couple, se définissant par la capacité à parler une langue qui n'est plus celle du discours social, mais à proprement parler discours amoureux, langue par laquelle le lien s'établit entre un *je* et un *tu*, dont la naissance est par conséquent concomitante.

Toute la question est de savoir comment s'opère chez Jane Austen ce passage du discours social au discours amoureux, du sémiotique au sémantique, de la *phônè* au *logos* et quel en est l'aboutissement. Pour la plupart des critiques, cet aboutissement est, presque de façon évidente, une leçon morale, par laquelle s'expliquerait un amenuisement progressif de l'ironie à mesure qu'avance la résolution des récits austeniens.

⁴³⁸ Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, I, 261-262

⁴³⁹ *Ibid.*, 260

La thèse de Michael M. Boardman, dans *Narrative Innovation and Incoherence*, est que la particularité qui distingue les héroïnes de Jane Austen est l'acuité de leur perception⁴⁴⁰. Cette idée rejoint celle de Ian Watt pour qui la modernité est marquée par une relation nouvelle entre individus et vérité. Ce discernement des héroïnes austeniennes détermine même, selon Michael M. Boardman, « the relationship between merit and fate »⁴⁴¹, si bien que : « It is their clear sight that leads to happiness. »⁴⁴². En d'autres termes, la vision sociale du bonheur et de l'amour, cible première de l'ironie, serait remplacée à la fin du processus d'apprentissage par une autre vision du bonheur et de l'amour, celle de Jane Austen.

De ce point de vue, *Persuasion* marquerait une évolution dans la didactique austénienne, puisque ce roman illustre une nouvelle façon de représenter le bonheur : « After so many years of seeing happiness as a matter of personal responsibility and perception, Austen now sees it as more a matter of luck. »⁴⁴³ Les romans de Jane Austen auraient donc une valeur idéologique. Dans ces romans, selon Hoyt Trowbridge un système de valeurs est développé : « intelligence, morality, feeling, beauty and worldly condition (rank and fortune) ». Ce sont les valeurs du discours social, mais redéfinies. L'écriture austénienne dénoncerait les mythes sous-tendus par les signifiants-maîtres du discours social, afin de les réinterpréter et de leur donner leur véritable signification. Le comique austénien serait par conséquent « ordinaire », au sens donné à ce terme par Baudelaire, et expliqué précédemment.

Le comique austénien serait un comique rationalisant. Selon Hoyt Trowbridge, l'intelligence est justifiée chez les héros austéniens, par leur capacité à comprendre et à corriger leurs propres erreurs : « the capacity for self-knowledge ». Le but est toujours le même : « to use [intelligence] actively to understand themselves, other people and the world around them as they actually are and in their true proportion ». En somme, il n'est rien de plus souhaitable que d'être rationnels — « rational creatures » —, Jane Austen elle-même étant « a rationalist »⁴⁴⁴. Cette aspiration à la raison serait le moteur des intrigues austéniennes, par une opposition constante entre illusion et lucidité, ou bien, entre réalité et imagination, ou encore, entre raison et passion. L'intrigue austénienne se définirait ainsi comme hautement moralisatrice. Elle amènerait à déterminer les qualités humaines pour lesquelles la Providence pourvoit au bonheur des justes. La morale austénienne serait en outre proche de l'éthique des Grecs.

Pour les philosophes grecs, plaisir et vertu sont indissociables, que ce soit pour Épicure, Platon ou Aristote. De même, pour nombre de critiques, Bonheur et Vertu sont intimement

⁴⁴⁰ Boardman, Michael M., *Narrative Innovation and Incoherence*, 80

⁴⁴¹ *Ibid.*, 60

⁴⁴² *Ibid.*, 80

⁴⁴³ *Ibid.*, 100

⁴⁴⁴ Trowbridge, Hoyt, *From Dryden to Jane Austen*, 277

liés chez Jane Austen. Dans les romans de Jane Austen, comme le souligne Irvin Ehrenpreis : « Benevolent deeds become not only pleasures in themselves but also the mysterious cause of personal advantage. »⁴⁴⁵ Quant à Bernard Paris, il trouve dans les romans de Jane Austen les germes d'un individualisme naissant — « a high value on individual fulfillment » —, dont le fondement serait la vertu, puisque pour atteindre le bonheur « a person must first be good »⁴⁴⁶. Son analyse de la vertu dans les romans de Jane Austen, confirme en outre selon lui le conservatisme de leur auteur : « her notion of goodness is strict and narrow »⁴⁴⁷. L'idéologie austenienne est simple, il s'agit d'un individualisme moderne fondé sur des valeurs anciennes, par opposition notamment au matérialisme.

L'œuvre de Jane Austen défendrait par conséquent une nouvelle conception du mariage, non plus conçu en termes de consommation mais de récompense. Le mérite pourrait être récompensé par la Providence, grâce à l'institution du mariage. C'est pourquoi le dénouement des romans austeniens est heureux pour ceux dont le comportement est adéquat, malheureux pour ceux dont il est inadéquat. Le dénouement matrimonial évalue les qualités morales. Juliet McMaster va dans ce sens, lorsqu'elle écrit que « the heroine and hero have usually begun the process of adaptation and accommodation before marriage, and the giving and taking of moral knowledge has often created their love »⁴⁴⁸, pour faire de leur mariage et du bonheur qui lui est associé « a continuation of this process ».

Juliet McMaster parle même à propos d'Anne Elliot et du Capitaine Wentworth d'une sorte d'aristocratie morale — « a kind of moral aristocracy »⁴⁴⁹. L'idéologie austenienne atteindrait sa perfection dans son dernier roman, devenant dès lors exemplaire de la morale austenienne. Cette évolution permet de comprendre où se trouve, selon Irvin Ehrenpreis, « the point of division between reverent courtship and licentious chase ». En d'autres termes, le désir sexuel n'est pas toujours désir de consommation, dès lors qu'il se situe dans un contexte amoureux, ce que Irvin Ehrenpreis schématise ainsi : « Austen's attitude toward sexual passion makes a strict division between the pursuit of a woman as an object of pleasure and the courtship of a lady whom one is to marry. »⁴⁵⁰

Dans un tel contexte, la position de l'auteur elle-même prend une nouvelle envergure. Elle n'est rien moins que divine. Jane Austen, sous couvert de la figure de l'auteur, indique à ses lecteurs, bien moins expérimentés en matière de morale, ce qu'il en est des comportements et des actes, du bien et du mal, afin qu'ils comprennent pourquoi certains sont

⁴⁴⁵ Ehrenpreis, Irvin, *Acts of implication*, 141

⁴⁴⁶ Paris, Bernard J., *Character and Conflict in Jane Austen's Novels*, 15

⁴⁴⁷ *Ibid.*, 16

⁴⁴⁸ McMaster, Juliet, *Jane Austen on Love*, 79

⁴⁴⁹ *Ibid.*, 80

⁴⁵⁰ McMaster, Juliet, *op. cit.*, 139

promis au bonheur et d'autres au malheur. Un tel système est, selon Bernard Paris, l'un des privilèges du registre comique, dans son étroite association avec une conception morale conservatrice : « She employs the comic apparatus of rewards and punishments to reinforce her essentially conservative value system. »⁴⁵¹ La vertu s'oppose au vice et il faut en découvrir les signes.

En d'autres termes, la morale austénienne est la morale des « habiles », catégorie définie par Pascal. Pour comprendre le sens de cette catégorie, il faut tout d'abord concevoir la distinction élaborée par Pascal entre les respects distincts qu'il faut accorder à chacun en fonction du type de grandeurs possédées. Les grandeurs d'établissement impliquent « les respects d'établissement » qui consistent en diverses « cérémonies extérieures », tandis que les grandeurs naturelles appellent des « respects naturels », c'est-à-dire « l'estime ». Pascal considère que cette distinction est ignorée par le peuple qui « croit que la noblesse est une grandeur réelle et [...] considère presque les grands comme étant d'une autre nature que les autres »⁴⁵². Le peuple agit bien, mais pour des raisons qui ne sont pas fiables, puisque le peuple pense « que la naissance est un avantage effectif ». Cependant, en raison de son comportement juste le peuple est du côté des « habiles », ceux qui honorent la noblesse, « non par la pensée du peuple mais par la pensée de derrière »⁴⁵³.

Cette pensée de derrière consiste, lorsqu'un duc n'est pas un honnête homme, à lui rendre « les devoirs extérieurs que l'ordre des hommes a attachés à [sa] naissance », sans manquer d'avoir pour lui « le mépris intérieur que mériterait la bassesse de [son] esprit ». Quant aux « demi-habiles » et aux « dévots » qui « les méprisent », ils sont dans l'erreur, les premiers au nom « du hasard »⁴⁵⁴, les seconds au nom de Dieu. Ils ne s'aperçoivent pas de la nécessité pour le bon fonctionnement de la société humaine de ces grandeurs d'établissement et du type de respect qu'elles impliquent.

Par conséquent, si la morale des romans austéniens est habile, c'est en tant qu'elle dénonce les semblants sociaux et en montre le caractère illusoire, tout en en validant le caractère essentiel, et en refusant le changement. S'agit-il bien dans les romans de Jane Austen d'une telle leçon philosophique, ou cette conception est-elle une nouvelle forme d'objectivisme ? Entre moralisme et didactisme, l'apprentissage des signes est-elle une leçon sur l'orientation du désir ? Quelle est la part du moralisme dans les romans de Jane Austen ?

⁴⁵¹ Paris, Bernard J., *op. cit.*, 16

⁴⁵² *Ibid.*, 232

⁴⁵³ Pascal, *Pensées*, 60

⁴⁵⁴ Pascal, « Second Discours sur la condition des grands », 232

Chapitre 2 :

Discours et vérité

La finalité morale des romans de Jane Austen serait réalisée par la mise en scène de l'éducation des personnages et par la condamnation de certains. Cette galerie de portraits permettrait aux lecteurs de trouver les modèles identificatoires et ceux qui seraient à rejeter. L'éducation des personnages devient alors une mise en abyme de l'éducation du lecteur par l'auteur, sur le modèle par exemple, des textes de Fielding ou de Richardson.

Mais si « [p]oser rigoureusement le problème de l'expérience, c'est [...] fatalement rencontrer le problème du langage »⁴⁵⁵, selon les termes de Giorgio Agamben, alors qu'est-ce qu'une expérience dont le récit ironique vise à représenter le passage de la théâtralité à l'authenticité en passant par le dévoilement du différend ? Pour répondre à cette question, il est essentiel de s'interroger tout d'abord sur la question de savoir qui est le sujet de l'expérience et de l'illumination dans les romans de Jane Austen, ce qui revient aussi à se demander s'il existe dans ces romans une figure de l'idéal, dont la valeur serait exemplaire et capable de saisir le vrai et l'authentique par opposition au mensonge et au théâtral. Il s'agit également de préciser la nature de l'ironie dans les romans de Jane Austen.

⁴⁵⁵ Agamben, Giorgio, *Enfance et histoire*, 81

A. Le roman d'apprentissage

La recherche de l'authenticité dans les romans de Jane Austen, comme dans *La Recherche du temps perdu* est « une recherche de la vérité »⁴⁵⁶. Les deux approches sont cependant bien distinctes. Dans *La Recherche du temps perdu*, le narrateur reste, comme cela a été précisé dans le chapitre précédent, sans expérience. Toutefois, il aboutit bien à une découverte des essences, et ce, à l'aide des signes de l'art⁴⁵⁷. Dans les romans de Jane Austen, les signes qui font sens sur la scène sociale n'ont jamais qu'une valeur illusoire parce qu'ils font prendre la partie pour le tout et deviennent mensongers. Mrs. Elton possède les signes de l'élégance. Elle n'est pas élégante pour autant. Willoughby possède les signes du chevalier héroïque, alors qu'il est lâche. Les exemples sont multiples.

Selon le discours social, le champ sémiotique est gage de valeur, la partie justifie la valeur du tout. L'ironie montre qu'en réalité, le signe prend sa valeur du tout. Il faut inverser les termes du discours social pour saisir ce qu'il en est réellement de la valeur. Ainsi les textes austeniens remettent le discours social sur la tête, comme le fait Karl Marx dans son *Capital* pour la dialectique hégélienne⁴⁵⁸. Ce rapprochement entre Marx et Jane Austen n'est pas aussi incongru qu'il peut paraître. Pour George Steiner, les textes de Jane Austen ont même un caractère proto-marxiste : « Jane Austen's incisive focus on class, property and income make of her our proto-Marxist novelist »⁴⁵⁹. De ce point de vue, peut-être serait-il plus adéquat de parler d'un auteur proto-marxien. Le point commun entre Karl Marx et Jane Austen, c'est surtout la quête d'un idiome permettant de dire le différend. Marx, selon les termes de Jean-François Lyotard, « essaie de trouver l'idiome que réclame la souffrance due au capital »⁴⁶⁰, un enjeu proche de celui dont témoignent les textes austeniens.

En outre, de façon plus précise, les textes austeniens et ceux de Marx désignent les contours du discours social dans sa dimension marchande et économique, en révélant comment « [l]es phrases peuvent être des marchandises », c'est-à-dire que « [l]'hétérogénéité de leurs régimes ainsi que des genres de discours (des enjeux) trouve un idiome universel, le genre économique, un critère universel, le succès, avoir gagné du temps, un juge universel, la monnaie la plus forte, c'est-à-dire la plus crédible, la plus susceptible de donner du temps,

⁴⁵⁶ Deleuze, Gilles, *Proust et les signes*, 23

⁴⁵⁷ *Ibid.*, 53

⁴⁵⁸ Marx, Karl, *Capital I*, 106

⁴⁵⁹ Steiner, George, *The Poetry of Thought*, 110

⁴⁶⁰ Lyotard, Jean-François, *Le Différend*, 247

donc d'en recevoir »⁴⁶¹. La quête d'authenticité dans les romans de Jane Austen consiste à montrer dans un premier temps que cette universalité de l'idiome économique est un leurre susceptible de susciter maints différends dans sa rencontre avec des singularités. Puis dans un second temps, il s'agit de trouver un nouvel idiome qui permette de parler une langue commune et ainsi de défaire les conditions du différend, ce que serait le discours amoureux.

L'apprentissage consiste d'abord à déjouer les lois mensongères et théâtrales du discours social. Cette dimension d'apprentissage traverse tous les romans de Jane Austen, même *Northanger Abbey*, contrairement à la thèse défendue par Jan Fergus dans *Jane Austen and the Didactic Novel*. Ce dernier insiste en effet pour distinguer *Northanger Abbey* des autres romans de Jane Austen. La dimension didactique est bien moins approfondie, écrit-il. Dans ce roman, « neither moral growth in Catherine nor a moral choice is at issue »⁴⁶². Pourtant, dès le début de *Northanger Abbey*, alors que Catherine Morland est encore à Bath, l'écriture marque une évolution sensible de son personnage, en particulier entre les différents moments où elle craint d'être mal jugée par Henry Tilney.

Catherine Morland a promis à Henry Tilney et à sa sœur, Eleanor de faire une promenade avec eux. Les Thorpe forcent Catherine Morland à y renoncer. Il s'agit pour Catherine Morland de choisir entre son amitié pour Isabella Thorpe et son amour pour Henry Tilney. À ce moment du récit, Catherine Morland ne parvient pas à se désengager de l'emprise de John Thorpe et de sa sœur Isabella. Elle a beau protester, sa parole n'est pas entendue : « But to what purpose did she speak? » (*NA*, 87) Ses sentiments sont encore confus : « Catherine's feelings, as she got into the carriage, were in a very unsettled state; divided between regret for the loss of one great pleasure, and the hope of soon enjoying another, almost its equal in degree, however unlike in kind. » (*NA*, 86) La *phônè* menace le *logos*.

Ayant manqué à sa promesse, Catherine Morland craint le jugement des Tilney. Elle cherche le regard d'Henry Tilney. Le trouvant froid, elle se croit perdue : « but such a bow! no smile, no continued observance attended it; his eyes were immediately returned to their former direction ». Que faire ?

Catherine was restlessly miserable; she could almost have run round to the box in which he sat, and forced him to hear her explanation. Feelings rather natural than heroic possessed her; instead of considering her own dignity injured by this ready condemnation—instead of proudly resolving, in conscious innocence, to shew⁴⁶³ her resentment towards him who could harbour a doubt of it, to leave to him all the trouble of seeking an explanation, and to enlighten him on the past only by avoiding his sight, or flirting with somebody else, she took

⁴⁶¹ *Ibid.*, 255

⁴⁶² Fergus, Ian, *op. cit.*, 23

⁴⁶³ Orthographe de l'édition

to herself all the shame or misconduct, or at least of its appearance, and was only eager for an opportunity of explaining its cause. (*NA*, 93)

Le fondement de son choix final est le refus d'une passion, celle de la fierté injustement blessée. Or, le champ lexical de l'héroïsme traditionnel semble indissociable de celui d'une telle fierté. Cette passion est remplacée chez Catherine Morland par une autre, celle du désir de parler, qui n'est pas moins violente que celle qu'elle refuse : « she could almost have run round to the box in which he sat, and forced him to hear her explanation », « eager for an opportunity of explaining its cause ».

Elle est prête à tout pour être entendue, ce qui la situe du côté d'un autre champ lexical, celui du naturel : « [f]eelings rather natural than heroic possessed her ». Cette opposition entre le naturel et l'héroïsme est soulignée par Jan Fergus, pour qui l'écriture austenienne parodie les conventions du roman sentimental (« novel's convention of distress »), « by the device of substituting life for literature and 'natural' for 'heroic' responses »⁴⁶⁴. Catherine Morland n'est pas une héroïne traditionnelle. Elle n'agit pas en fonction de ce qui devrait être le comportement d'une héroïne. Elle agit en fonction d'une impulsion toute différente et mystérieuse, celle du naturel.

Les deux termes de l'opposition « natural »/« heroic » donnent l'impression de catégoriser Catherine Morland, alors qu'ils sont en réalité problématiques. L'ironie s'insinue au cœur de cette dichotomie, sur laquelle l'adverbe « rather » laisse planer un doute. Où est le naturel ? Où est l'héroïsme ? Car si Catherine Morland ne remplit pas le cahier des charges de l'héroïne traditionnelle, elle n'en est pas moins l'héroïne de ce roman-là écrit par Jane Austen, en train de se dévoiler sous les yeux du lecteur. En ce sens, elle ne peut pas être naturelle sans être aussi héroïque. Le naturel devient le nom d'un nouvel héroïsme, celui des héroïnes austeniennes, gain de simplicité et d'authenticité.

Ce naturel de Catherine Morland implique de payer le prix de la parole — « she took to herself all the shame or misconduct, or at least its appearance » — et de renoncer à l'innocence de l'héroïsme : « in conscious innocence ». Catherine Morland décide d'assumer la responsabilité de ses actes, d'en rendre compte. Son choix s'apparente au choix fait par Mr. Darcy lorsqu'il décide d'écrire une lettre d'explication à Elizabeth Bennet, après qu'elle lui a dit pourquoi elle refusait d'être sa femme. Catherine Morland cherche, elle aussi, à dissiper un différend. L'ironie du récit montre dans *Northanger Abbey* que cette responsabilité assumée par Catherine Morland, au lieu de faire peser sur elle le poids d'une faute, la libère, au

⁴⁶⁴ Fergus, Jan, *Jane Austen and the Didactic Novel*, 22

contraire, et renvoie cette faute à ce qui n'est en réalité que son apparence. L'effort de la parole, de la verbalisation doit neutraliser la fausse image de la culpabilité.

Ce choix est valorisé par le traitement ironique accordé à ce que Catherine Morland refuse d'incarner, à savoir la fierté blessée : « instead of considering her own dignity injured by this ready condemnation ». Pourtant l'évidence de l'offense paraît avérée. Qui ne serait pas offusqué d'être injustement accusé ? Cependant, un discours, même celui de l'innocence, est toujours susceptible d'être de la fausse monnaie, si on ne prend pas la peine d'aller voir derrière le rideau de ce même discours. Or, à ce point précis, intervient une explicitation qui discrédite de façon ironique ce qui paraissait légitime : « instead of proudly resolving, in conscious innocence, to shew her resentment towards him who could harbour a doubt of it, to leave to him all the trouble of seeking an explanation, and to enlighten him on the past only by avoiding his sight, or flirting with somebody else ».

L'ironie provient de la contradiction évidente entre causes et effet. Un seul effet est recherché : « an explanation », « to enlighten him ». Cependant, tous les moyens pour y parvenir semblent devoir provoquer l'effet inverse. Montrer son ressentiment, laisser à l'autre le soin de chercher une explication, éviter son regard ou flirter avec un autre sont des comportements qui ont toutes les chances de provoquer plus de ressentiment et de jalousie, donc d'aggraver les choses. L'opposition est flagrante, aucun éclaircissement ne peut être produit par un tel comportement, si ce n'est donner raison à celui qui se croit déçu dans ses attentes. La seule limite que ne peut franchir la parole de Catherine est de déclarer son amour la première.

Catherine Morland refuse la liste absurde de toutes les actions conventionnelles possibles dans ce type de situations, introduites par la préposition « instead ». Elle montre plus d'intelligence par l'abandon de cet axe de l'alternative. L'héroïne austénienne choisit la simplicité contre l'absurde stratégie de l'héroïne traditionnelle. Qui veut la fin veut les moyens et Catherine Morland ne cherche pas à se rendre plus malheureuse qu'elle ne l'est déjà, mais au contraire à éprouver du plaisir, un plaisir qu'elle trouve en la compagnie d'Henry Tilney. Le point de départ est une souffrance — « miserable » —, une phrase-affect, et Catherine Morland, cela est très clair depuis son enfance, n'a pas l'intention de se laisser torturer.

Cette phrase-affect est provoquée par un différend. Deux parties sont en présence, Catherine Morland et Henry Tilney. Le second est convaincu d'avoir été lésé, dans une langue ignorée par Catherine Morland. De son propre aveu : « She knew not how such an offence as her's might be classed by the laws of worldly politeness, to what a degree of unforgivingness it might with propriety lead, nor to what rigours of rudeness in return it might justly make her

amenable. » (*NA*, 92) Tel le bon sauvage de Rousseau, le naturel de son cœur ignore les subtilités alambiquées des lois du discours social et ainsi « quelque chose qui doit pouvoir être mis en phrases ne peut pas l'être »⁴⁶⁵ dans l'idiome admis, ce qui explique la naissance d'un différend entre les deux parties.

Selon l'idiome de la *doxa*, Henry Tilney croit être dans une position de victime. Catherine Morland qui ne parle pas cet idiome, se retrouve par contrecoup victime. Il s'agit là de la définition donnée par Lyotard d'un cas de différend, celui où « le “règlement” du conflit qui oppose [deux parties] se fait dans l'idiome de l'une d'elles alors que le tort dont l'autre souffre ne se signifie pas dans cet idiome »⁴⁶⁶. Mais la force de Catherine Morland vient de son refus de renoncer à son propre idiome, selon lequel elle n'est pas en tort. Dans l'idiome de Catherine Morland, elle n'est pas coupable, alors que dans celui d'Henry Tilney, elle l'est. Par conséquent, elle a l'intention de faire savoir au plus vite à ce dernier qu'il s'agit d'une question d'idiomes et qu'il serait dommage de s'en formaliser, c'est-à-dire qu'elle décide de prendre la responsabilité de parler, plutôt que d'attendre que l'autre finisse peut-être par comprendre. Elle préfère l'action à l'espoir. Catherine Morland n'est pas en ce sens fabriquée comme Camilla Tyrold, l'héroïne de Fanny Burney. En effet, une bonne partie de l'intrigue du roman *Camilla* repose sur les différentes façons inventées par Camilla et l'homme qu'elle aime, Edgar Mandlebert, de se rendre malheureux, prisonniers qu'ils sont des malentendus et de l'impossibilité de s'expliquer.

Edgar Mandlebert qui est amoureux de Camilla est persuadé à plusieurs reprises que Camilla a commis une erreur grave et qu'elle n'est pas la femme de sa vie. Contrairement à Catherine Morland, Camilla se retrouve continuellement dans l'impossibilité de se justifier. Il faut attendre le dénouement pour que la parole puisse circuler librement entre eux et que se dissipent ainsi les nombreux malentendus. Entre-temps, l'échange authentique attendu est cruellement différé. Par conséquent, les interprétations erronées vont bon train. En d'autres termes, la parole de Catherine Morland dissipe une ignorance propice aux fantasmes, ainsi que l'exemple d'Edgar et de Camilla le montre. Catherine Morland ne veut pas laisser Henry Tilney divaguer, ou du moins, elle veut imposer son propre récit, celui de son amour, afin d'arrêter l'emportement des passions et de la jalousie.

Edgar Mandlebert attend de Camilla qu'elle ait un comportement irréprochable, ce qui l'apparente à la figure de Pygmalion, puisqu'il est pour elle le modèle de la vertu. Henry Tilney en choisissant Catherine Morland montre que ses attentes ne sont pas les mêmes. Le comportement de Catherine Morland la situe à l'opposé du modèle féminin, incarnation de

⁴⁶⁵ Lyotard, Jean-François, *op. cit.*, 91

⁴⁶⁶ *Ibid.*, 24-25

l'angélisme, typique de la littérature féminine de l'époque : que ce soit Belinda, Camilla, Evelina, ou Cecilia, dans la littérature sentimentale ou, par exemple, Emily Saint Aubert dans les romans gothiques. De même, Catherine Morland accepte une dose d'imperfection chez Henry Tilney. Il n'est pas parfait, il ne sait pas tout. Il arrive qu'il soit trompé par les apparences. On a donc là un autre type de femme, et un autre type d'homme que celui que l'on trouve habituellement dans les romans sentimentaux. Le traitement du malentendu et de sa résolution est de ce fait très différent chez Jane Austen. L'exigence n'est plus d'atteindre la vérité, mais de répondre à cette injonction : « il faut un autre idiome »⁴⁶⁷. Le passage de la *phônè* au *logos* favorise par conséquent le passage de la souffrance à la joie, dès lors qu'un idiome commun est partagé, et qui permet de dépasser le différend. Or cette possibilité s'ouvre à Catherine Morland justement parce qu'elle n'est pas une héroïne conventionnelle. Son langage n'est pas héroïque. Il est naturel.

En dépit de ses efforts pour trouver un idiome commun avec Henry Tilney, Catherine Morland n'est pas au bout de ses peines. Le scénario se répète une seconde fois. Les Thorpe tentent d'exercer une seconde fois une pression sur elle, pour l'empêcher d'aller se promener avec Henry et Eleanor Tilney. Il faut remarquer à cet égard que l'existence même de cette répétition, de la mise en scène de la menace d'un second différend, et de ceux qui suivront (discussion sur le paysage, accusations de Catherine contre le général, Catherine jetée dehors par le général) montre que la trouvaille d'un idiome commun est un travail sans cesse à recommencer, jamais acquis, presque sisyphien. Dans les autres romans, cette fragilité de l'idiome commun est révélée par d'autres moyens, tels que la précipitation du dénouement ou l'ironie. Ces moyens, qui seront repris et étudiés plus loin, sont également employés dans *Northanger Abbey*.

La seconde fois, Catherine parvient à se faire entendre. Sa parole se transforme en acte. Elle résiste au chantage des deux Thorpe, et à celui de son frère James Morland : « It was painful to her to disappoint and displease them, particularly to displease her brother; but she could not repent her resistance. » (*NA*, 101) La réponse à la question de savoir à qui accorder les signes de l'amour se précise. Isabella se montre jalouse de l'affection de Catherine Morland pour les Tilney et se livre à un chantage affectif dans lequel Catherine Morland ne tombe pas : « Catherine thought this reproach equally strange and unkind. » Elle commence à comprendre les véritables intentions d'Isabella : « Isabella appeared to her ungenerous and selfish, regardless of every thing but her own gratification. » Les doutes de Catherine se verront confirmés par la suite.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, 29

Elle est sur la voie de l'apprentissage de la lecture des signes. Isabella les multiplie d'ailleurs, en ajoutant à ses paroles l'art du maniement du mouchoir : « Isabella, in the meanwhile, had applied her handkerchief to her eyes. » (*NA*, 98) L'exhibition du mouchoir tient lieu des larmes absentes, autre point commun entre Isabella Thorpe et Lucy Steele. Une évolution a bien eu lieu, du point de vue du personnage. Cette fois, Catherine Morland ne doute plus : « always distressed, but always steady » (*NA*, 99). Elle s'apparente encore à une héroïne sentimentale, par ce côté « distressed », mais le qualificatif « steady » est la marque de l'évolution. Désormais, l'ordre du jugement n'est plus le même. La détermination de Catherine Morland est complète : « Away walked Catherine in great agitation, as fast as the crowd would permit her, fearful of being pursued, yet determined to persevere. » (*NA*, 101)

Les obstacles extérieurs sont révélés dans leur caractère illusoire. L'obstacle réel est discursif. Catherine Morland suspecte la fausseté des signes émis par Isabella et elle commence à parler un idiome qui n'est plus celui d'Isabella. La foule et les poursuivants ne constituent pas réellement des obstacles à la décision de Catherine Morland. L'obstacle est l'indécision qu'elle a vaincue, présente dès le début en raison d'une rivalité entre Isabella Thorpe et Henry Tilney : « Catherine was delighted with this extension of her Bath acquaintance, and almost forgot Mr. Tilney while she talked to Miss Thorpe. » (*NA*, 33) De ce point de vue, le problème posé par *Northanger Abbey* est celui de l'univers de phrases, choisi pour procéder à l'interprétation des signes. Comment les lois de l'interprétation changent-elles dès lors qu'elles ne sont plus déterminées par les lois sociales mais par les lois du cœur ?

À la fin de son séjour à Northanger Abbey, lorsque Catherine est chassée de l'abbaye, Jan Fergus souligne la façon dont « Catherine's own responses to this catastrophe are free from self-conscious, sentimental or Gothic exaggeration and heightening »⁴⁶⁸. Par rapport à ses interprétations sentimentales et gothiques, Catherine Morland a bien évolué. Elle n'est plus prise au piège des excès promus par cette littérature et dont l'œuvre de Jane Austen montre l'absence de naturel et d'héroïsme véritable. Le seul symptôme de Catherine Morland est l'absence de sommeil : « Sleep, or repose that deserved the name of sleep, was out of the question » (*NA*, 227).

Or, avant de devenir réellement insomniaque, Catherine a désiré l'insomnie, symptôme de l'héroïne gothique. Cependant, comme l'écrit Jan Fergus, « Catherine's falling asleep, nicely undercuts her expectation »⁴⁶⁹. En effet, elle est, pendant toute la durée de l'intrigue gothique, persuadée de son incapacité à trouver le sommeil : « To close her eyes in sleep that night, she felt must be entirely out of the question », « repose must be absolutely impossible »

⁴⁶⁸ *Ibid.*, 24

⁴⁶⁹ *Ibid.*, 33

(*NA*, 170). Ici encore l'usage du modal « must », dénote la présence d'un jugement subjectif et non d'une simple description des faits⁴⁷⁰. L'obligation à laquelle Catherine Morland se croit soumise est celle du récit gothique. Ce discours implique que pour être une héroïne, elle ne doit pas trouver le sommeil. L'obligation n'est pas externe mais interne à l'esprit de la jeune fille. En d'autres termes, elle ignore encore qu'elle est déjà une héroïne austenienne.

C'est pourquoi l'ironie du texte s'oppose à cette insomnie : « and the wearied Catherine had heard three proclaimed by all the clocks in the house, before the tempest subsided, or she unknowingly fell fast asleep » (*NA*, 171). L'ironie est provoquée par cette opposition entre le fantasme que Catherine Morland a d'elle-même et la réalité du récit qui la modèle. Elle se lit à tort à travers le récit gothique puisqu'il faut bien reconnaître que dans cette lecture quelque chose ne fonctionne pas. Elle s'endort. Elle désire l'insomnie comme signe parce qu'elle croit encore au principe synecdochique erroné selon lequel la partie décide pour le tout. Or, c'est l'inverse qui se passe. Le tout décide de l'interprétation de la partie, sinon le signe est artificiel et mensonger. Le côté naturel de Catherine l'empêche de jouer un rôle jusqu'au bout. Le rôle bute sur son naturel, qui, en réalité, n'est pas naturel. Ce naturel est l'héroïsme austenien. Pris dans ce contexte, le signe de l'insomnie peut alors trouver tout son sens, celui de désigner l'héroïne austenienne, à savoir celle qui a traversé l'épreuve d'une grande remise en cause aboutissant à un éveil complet — « awakened » (*NA*, 199).

Le discours de la révélation est la marque de fabrique des héros austeniens comme cela a été évoqué dans le chapitre précédent. Dans *Northanger Abbey*, l'ironie veut que Catherine Morland après cet effet d'illumination ne puisse plus trouver le sommeil. L'insomnie austenienne n'est donc pas liée comme dans les romans gothiques à l'obscurité et à l'ignorance, mais au contraire à une prise de conscience dont la violence est telle que désormais il devient impossible de fermer les yeux. Le repos est dès lors interdit. Plus rien n'est comme avant, en raison principalement d'un changement majeur intervenu dans le regard que Catherine Morland porte désormais sur le monde. Ses émotions ont changé de nature : « how mournfully superior in reality and substance! » L'origine de son inquiétude n'est plus son imagination, ce sont des faits concrets.

Le récit subit l'effet de cette métamorphose, conséquence de l'illumination. Les signes appartenant à l'idiome du gothique — « the solitude of her situation, the darkness of her chamber, the antiquity of the building » — ne racontent plus la même histoire. Elle peut considérer l'ensemble sans la moindre émotion. Un détachement s'est opéré. Sa perception est à ce point modifiée que « though the wind was high, and often produced strange and sudden noises, throughout the house, she heard it all as she lay awake, hour after hour, without

⁴⁷⁰ Larreya, Paul, *Le possible et le nécessaire*, 247

curiosity or terror ». L'angoisse et la terreur ont une cause nouvelle. Le surnaturel et l'étrange ont laissé place à de nouvelles considérations : « the contemplation of actual and natural evil » (*NA*, 227).

Comme le dernier chapitre de la première partie a permis de l'envisager, l'interprétation antérieure des signes en termes gothiques était signifiante, bien que le symbolisme dégagé par cette interprétation n'ait pas permis à Catherine Morland de cerner consciemment toutes ses implications, ni son origine véritable. Cette interprétation, certes erronée, partait néanmoins d'un réel menaçant, en la personne du général Tilney. Son invitation soudaine et mystérieuse évoquait des circonstances et des intentions suspectes, idiome au sein duquel Catherine Morland en vint à incarner le rôle de l'imposteur, en anglais « a fraud ».

Néanmoins après l'illumination, le déplacement est complet. Aucune des causes extérieures susceptibles d'inspirer de la peur n'est plus nécessaire pour donner libre cours à une émotion dont la raison est clarifiée. Les mots sont plus inquiétants que les objets. Quand, peu après cette prise de conscience, Catherine Morland apprend qu'elle est chassée de Northanger Abbey pour des raisons inconnues d'elle, et qu'il lui faut voyager seule, elle a le cœur lourd mais la voilà libérée de ses craintes imaginaires (*NA*, 230). La présence de ce thème de l'apprentissage montre que *Northanger Abbey* n'est pas, contrairement à l'opinion de Jan Fergus, dépourvu de l'intention didactique — « didactic intention »⁴⁷¹ — qu'il repère dans les autres romans de Jane Austen.

L'erreur, qu'elle soit ou non attestée, est un processus d'apprentissage qui mérite d'être analysé. L'erreur est un privilège, le moment où se joue la question de la responsabilité du choix d'un discours. Se tromper est une chance et non ce qui justifie une condamnation morale définitive. Comment est traitée la question de l'articulation entre la responsabilité et l'erreur d'interprétation dans les romans de Jane Austen ?

⁴⁷¹ *Ibid.*, 38

B. Erreur ou illusion ?

Dans un premier temps, les interprétations menées par les principaux personnages, notamment les héroïnes, paraissent prises dans le même réseau de lois doxiques, et donc de certitudes, que celles qui déterminent la représentation des consommateurs. En d'autres termes, la lucidité n'est pas ce qui les caractérise. Les lois de la consommation et de la hiérarchie sociale orientent la perception par Emma Woodhouse du visage d'Harriet Smith. Quant à Catherine Morland, elle est prisonnière de la *doxa* littéraire et ne parvient pas à prendre conscience de ce qui lui arrive. Toutefois, ses erreurs d'interprétation révèlent la présence d'une distinction héroïque. Le droit à l'erreur est héroïque puisqu'il est donné uniquement aux principaux personnages. Dans les romans de Jane Austen, le droit à l'erreur manifeste la présence d'un caractère singulier, incarné dans le refus de se plier aux lois du déterminisme imposé par la *doxa* sociale et/ou littéraire. Selon les analyses de Sandra M. Gilbert et Susan Gubar dans *The Madwoman in the Attic*, cette opposition donne aux héroïnes un caractère monstrueux. Mais à quoi mène cette force d'opposition ? À un renouvellement des règles d'interprétation du discours ? Est-ce la voie de la vérité ?

Parmi les héroïnes austeniennes, Emma Woodhouse de par sa nature complexe et insaisissable — « a heroine whom I suspect no one but myself would like »⁴⁷² disait Jane Austen — est sans doute la plus monstrueuse. Cette nature se dévoile peu à peu, à partir de ses erreurs d'interprétation sur ce que devrait faire Harriet Smith. Sa lecture des signes est anéantie par les autres récits qui s'opposent à celui qu'elle s'efforce de voir triompher. Malgré ses efforts répétés, les signes finissent par voler en éclats, pour lui révéler qu'elle n'a pas su les lire. Mr. Elton n'est pas amoureux d'Harriet Smith, Harriet Smith n'est pas amoureuse de Frank Churchill et, pour comble, Frank Churchill n'est pas réellement amoureux d'Emma — bien qu'il se plaise à le laisser entendre —, ni Emma de lui.

Persuadée que le mariage de sa gouvernante et amie Miss Taylor, avec Mr. Weston, est son œuvre, Emma cherche à marier Harriet Smith. « I made the match myself » (*E*, 11), confie-t-elle à son père. Lors de cette conversation, pour rassurer son père, elle lui promet de ne pas se marier (*E*, 12). Elle est convaincue d'avoir bien pesé le pour et le contre. Tout d'abord, elle ne craint rien. Contrairement à Miss Bates, qui ne s'est jamais mariée, elle ne sera pas ridicule, car « it is poverty only which makes celibacy contemptible to a generous public » (*E*, 845). La précision concernant ce « generous public » est étonnante. Où est en

⁴⁷² Austen-Leigh, James Edward, *Memoir of Jane Austen*, 157

effet la générosité ? Est-ce dans le fait de ne mépriser le célibat que chez les pauvres ou dans le fait de mépriser le célibat ? Tout porte plutôt à croire que cette générosité n'en est pas une.

Mais Emma est riche et la richesse est en soi un pouvoir qui impose le respect. En outre, elle ne s'ennuiera pas : « If I draw less, I shall read more; if I give up music, I shall take to carpet-work. » (*E*, 85) Wayne C. Booth a raison de s'offusquer : « Emma at carpet-work! If she knows herself indeed. »⁴⁷³ Emma Woodhouse ajoute qu'elle sera toujours entourée par sa famille et notamment par ses nièces (*E*, 85-86). Une telle précision rappelle les propos de Marianne Knight, l'une des nièces de Jane Austen, qui elle-même ne s'est jamais mariée. Marianne Knight se souvient de la jalousie qu'elle éprouvait à l'égard de ses sœurs, lorsque leur tante s'enfermait avec elles pour lire ses manuscrits : « I and the younger ones used to hear peals of laughter through the door, and thought it very hard that we should be shut out from what was so delightful. »⁴⁷⁴

Plus Emma souhaite marier les autres et écrire leur histoire, plus elle se rapproche de son auteur. Prisonnière du récit qui s'écrit pour elle, il y a dans le refus d'Emma de se marier quelque chose d'une dénégation, qui pointe son désir inconscient. La référence mélancolique est dissimulée par la tonalité hautement comique de ce paradoxe. L'effet comique est produit parce que, comme Wayne C. Booth le souligne, malgré son refus de se marier, « Emma always think of marriage for others as *their* highest good, and in fact unconsciously encourages her friend Harriet to fall in love with the very man she herself loves without knowing it »⁴⁷⁵. Son refus du désir amoureux révèle de façon ironique son propre désir de se marier qu'elle veut ignorer.

Le refoulement est dû à une pression, celle du désir paternel. Emma Woodhouse est entravée par les exigences de son père, dont l'impuissance est le revers de la puissance autoritaire du général Tilney, bien que les conséquences soient les mêmes pour les deux femmes. Emma Woodhouse et Catherine Morland sont parasitées par le désir du père. Ce désir les tient prisonnières par la façon dont la figure du père se nourrit d'elles de façon métaphorique. Le général Tilney se repaît de façon imaginaire de la fortune supposée de Catherine Morland. Et par sa faiblesse, Mr. Woodhouse se place dans une situation de dépendance qui pèse sur les épaules de sa fille, Emma. Elles sont pour eux des soutiens, la matière à partir de laquelle ils assurent ou cherchent à assurer leur propre existence. Le rôle d'entremetteuse d'Emma apparaît dès lors comme un retour du refoulé. Tout comme le récit gothique de Catherine Morland fait entendre d'une façon détournée ce que le général veut dissimuler : le mensonge par lequel il croit faire entendre à Catherine Morland une réelle

⁴⁷³ Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, 261

⁴⁷⁴ Kaplan, Deborah, « Circle of support », 372

⁴⁷⁵ Booth, Wayne C., *op. cit.*, 261

considération, alors qu'il convoite son argent. L'ignorance du désir est la raison première des égarements du récit et il ne s'agit pas tant d'une erreur que d'une illusion, au sens donné à ce terme par Freud. Ce dernier distingue en effet l'erreur de l'illusion en montrant qu'une illusion « dérive de souhaits humains »⁴⁷⁶. Elle marque une implication directe du désir dans la perception et la compréhension de la réalité et montre que le désir construit l'objet.

Les erreurs de lecture d'Emma Woodhouse, de Catherine Morland ou de Marianne Dashwood sont le produit de leur illusion. Elles se trompent sur la nature de leur désir en s'identifiant à un désir qui n'est pas le leur, à une histoire qui n'est pas la leur. Marianne n'est pas l'héroïne d'un roman sentimentalo-médiéval, ni Catherine Morland d'un roman sentimental ou gothique. Quant à Emma Woodhouse, elle croit agir au nom du bienfait d'Harriet Smith, alors que ses actes montrent le contraire. Les erreurs d'interprétation et de lecture des signes sont le produit d'une illusion et non d'une erreur. L'illusion est un principe de l'ironie, par lequel le désir nié se révèle au lecteur. L'ironie du style austenien permet de montrer que les passions des héroïnes les rendent aveugles à tout ce qui ne correspond pas à cette passion, allant ainsi dans le sens de l'idée chère à Spinoza, selon laquelle chacun se croit libre, par ignorance des vraies causes qui poussent à désirer : « l'expérience [...] fait voir aussi clairement que la Raison que les hommes se croient libres pour cette seule cause qu'ils sont conscients de leurs actions et ignorants des causes par où ils sont déterminés ; et, en outre, que les décrets de l'Âme ne sont rien d'autre que les appétits eux-mêmes et varient en conséquence selon la disposition variable du Corps »⁴⁷⁷. Frederick M. Keener va dans le même sens lorsqu'il compare John Locke et Jane Austen et affirme que cette dernière « probes more deeply than Locke into the perilous question of how a delusive association of ideas may be voluntary »⁴⁷⁸.

L'ironie repose sur ce même principe, selon lequel le texte en sait toujours plus que les personnages eux-mêmes. L'ironie est révélatrice, du point de vue du désir, d'un problème d'interprétation des signes. Ce problème provient d'une dynamique du désir, raconté sur le mode de l'illusion. Emma Woodhouse, Marianne Dashwood ou Catherine Morland sont induites en erreur dans leur lecture des signes, parce qu'elles sont plongées dans l'illusion. À servir un désir dont elles refusent de prendre conscience, les voilà réduites à tomber dans le piège de ce qui est dénoncé comme la bêtise provoquée par la *doxa* qu'elle soit sociale (consommation et communication) ou littéraire.

Ainsi comme l'écrit Claudia L. Johnson, ce dévoilement soutenu par l'ironie dans les romans de Jane Austen, s'inscrit dans une dénonciation des mythes littéraires et sociaux :

⁴⁷⁶ Freud, Sigmund, *L'Avenir d'une illusion*, 31

⁴⁷⁷ Spinoza, *Éthique*, 139

⁴⁷⁸ Keener, Frederick M., *The Chain Of Becoming*, 255

« Austen may slacken the desperate tempos employed by her more strenuously politicized counterparts, but she shares their artistic strategies and their commitment to uncovering the ideological underpinnings of cultural myths »⁴⁷⁹. La structure des mythes est si rigide qu'elle va jusqu'à provoquer des phénomènes d'hallucination, comme en fait l'expérience Catherine Morland qui croit voir une abbaye gothique dans Northanger Abbey, ou comme Marianne Dashwood fascinée par un héros chevaleresque qui n'en est pas un, ou encore, Emma Woodhouse qui prend Harriet Smith pour une princesse. Edmund Bertram est lui aussi sous l'effet d'une illusion lorsqu'il est persuadé d'avoir trouvé en Mary Crawford une héroïne sentimentale.

Emma Woodhouse veut donc se convaincre et surtout convaincre son père qu'elle ne veut pas se marier. Or, pour comble d'ironie, son cheminement, et les actes auxquels la pousse l'emprise de son illusion, lui révèle la vérité de son amour pour Mr. Knightley. De même, l'illusion gothique de Catherine est l'indice de son amour pour Henry Tilney. Pour Marianne Dashwood, le problème est le même. Elle possède un modèle préconçu de l'amour et Willoughby rentre dans les cases. Il répond, en raison de son image, au modèle culturel du chevalier servant. Cette image satisfait son fantasme.

En réalité, Marianne Dashwood est prisonnière, tout comme Emma Woodhouse, d'une vision partielle de l'autre, fondée sur un principe synecdochique qui aboutit à un rapport de consommation aux autres. La vision partielle est partielle et elle réduit l'autre à une matière interchangeable. Willoughby est aimable parce qu'il exhibe des signes tels que la force et la beauté, signes qu'un autre homme aurait pu fournir. Son privilège lui vient donc des circonstances, c'est-à-dire d'avoir été là au bon moment et par là même d'avoir répondu à une attente, une demande. La contingence n'est pas en ce sens validée par une rencontre entre deux discours, mais par un idéal qui précède son existence.

Marianne Dashwood et Willoughby se ressemblent beaucoup. Ils partagent les mêmes goûts, notamment celui de ne pas faire semblant. Or, comme le souligne Tony Tanner, « it was often those people who claimed to be impatient of forms who were in some ways most reliant on them »⁴⁸⁰. Marianne et Willoughby prônent tous les deux la possibilité de laisser paraître leurs émotions et de dire ce qui leur passe par la tête, ce que Penny Gay qualifie par les termes suivants : « Marianne and Willoughby's indulgence in precipitate passion »⁴⁸¹. À l'instar de Mr. Rushworth, Marianne et Willoughby sont pressés, impatients. Leur liberté est en outre illusoire. Ils ont en réalité, comme tout le monde, besoin des autres, mais précisément parce qu'ils refusent d'en prendre conscience, ils deviennent des parasites, ce qui ne manque

⁴⁷⁹ Johnson, Claudia L., *op. cit.*, 27

⁴⁸⁰ Tanner, Tony, *Jane Austen*, 85

⁴⁸¹ Gay, Penny, *Jane Austen and the Theatre*, 25

pas d'ironie. Ils ont aussi besoin d'argent, ce qui est très clair dans le cas de Willoughby, ainsi que l'écrit Tony Tanner : « he readily abandons his passionnal sincerities to secure the wealth and social position which will maintain him in his idleness and self-indulgence ».

De ce point de vue, contre toute attente, une ressemblance se fait jour également entre Marianne et Willoughby. L'ambition financière de Marianne est plus élevée que celle de sa sœur : « she expects more opulence and comfort from marriage than the supposedly too prudent Elinor »⁴⁸², comme le rappelle Tony Tanner. Elle prononce même cette sentence sur sa sœur, Elinor : « You have no ambition, I well know. Your wishes are all moderate. » Pour elle, l'ambition sociale et l'amour sont liés. Elle ne les sépare pas, tout comme le stéréotype social du consommateur étudié plus haut.

Cependant, Marianne prétend qu'elle est détachée de tout matérialisme. Alors qu'Elinor établit une relation entre « happiness » et « wealth », de son côté, Marianne proclame qu'Elinor est trop intéressée : « money can only give happiness where there is nothing else to give it. Beyond a competence, it can afford no real satisfaction, as far as mere self is concerned ». Le suspense du dénouement de ce dialogue est créé par les propos d'Elinor laissant entendre qu'elle comprend plus que ce qui est dit de façon explicite par sa sœur. Un effet d'attente est ainsi créé chez le lecteur. Lorsqu'Elinor demande à Marianne de chiffrer ce qu'elle appelle « a competence », Marianne répond « About eighteen hundred or two thousand a-year ». Marianne a la conviction d'apporter la preuve que l'argent ne fait pas le bonheur en avançant ce chiffre, et elle ajoute pour souligner son propos : « no more than *that* ». L'italique ajoute aux doutes du lecteur. Il y a anguille sous roche.

De fait, pour Elinor la moitié serait suffisante : « *Two* thousand a year! *One* is my wealth! » (SS, 91) Les italiques permettent de souligner le contraste entre les deux interprétations. L'une n'ose même pas rêver à ce qui pour l'autre n'est même pas le minimum vital. L'enjeu est aussi celui de l'interprétation. Quelle est l'interprétation la plus fiable ? L'interprétation d'Elinor est-elle adéquate ou dévalue-t-elle sa propre valeur d'échange ? La survalorisation de Marianne est-elle plus pertinente ? Edward Copeland note combien est ironique l'issue de ce dialogue entre les deux sœurs. Il s'avère en effet que le dénouement apporte à chacune la satisfaction de leur ambition financière avouée : « By the conclusion of the novel, each woman finds her desired competence—and station. »⁴⁸³ Mais ce type de dépendance qui, ainsi que le souligne Tony Tanner, n'embarrasse pas Willoughby et qui implique de vivre aux crochets des autres est aussi morale, du point de vue de Marianne : « while she indulges every mood, making few concessions to social forms, she is in fact

⁴⁸² Tanner, Tony, *op. cit.*, 85

⁴⁸³ Copeland, Edward, *Women Writing About Money*, 23

leaving Elinor with the task of covering up for her »⁴⁸⁴. Comme cela a été dit plus haut, Marianne finit par le reconnaître elle-même en énonçant le rôle qu'elle a joué dans la fabrication de son propre malheur, faisant alors allusion à sa propre responsabilité dans le fait d'avoir mis sa vie en danger. L'exemple des deux sœurs montre aussi que si discours amoureux il y a, il ne semble pas pour autant pouvoir faire l'impasse sur le souci financier.

Marianne s'illusionne autant sur Willoughby qu'elle s'illusionne sur elle-même. Or, il est important de remarquer que l'illusion de Marianne, dont le but est d'échapper au discours social, en lui opposant le discours amoureux, remet en perspective la façon de considérer ce discours social. Marianne s'insurge contre les mensonges du discours social et revendique un discours amoureux authentique et spontané qui serait un espace de liberté pour la parole. Toutefois, il s'avère que le discours amoureux qu'elle oppose au discours social n'en est pas un, puisqu'il n'est pas l'invention d'un idiome singulier propre à un *nous* qui se détache du *nous* social. Ce détachement n'est pas opéré par Willoughby et Marianne pour deux raisons. Tout d'abord, leur idiome est l'idiome du roman sentimental, ou plutôt du sentimentalisme, dont la philosophie consiste à donner libre cours aux passions. En second lieu, leur ambition est autant amoureuse que financière. Marianne le dit elle-même. Pour conclure sur ce point, Willoughby et Marianne ne donnent pas la clé du discours amoureux parce qu'ils manquent d'imagination et qu'ils désirent l'argent autant que celui qui le détient. Il faudra donc s'interroger sur la possibilité même de séparer réellement discours social et discours amoureux, dans la mesure où le fantasme pour subsister doit se sustenter, ce que l'argent autorise.

En outre, le refus des formes exprimé par Marianne et Willoughby est renvoyé à la théâtralité, elle-même formelle, impliquant de distinguer deux types de formalisme social, plutôt que de considérer tout formalisme comme devant être banni. Il semble tout d'abord qu'au sein d'un contexte formel, le plaisir de la conversation soit perdu, et que la conversation n'en soit plus une, dans la mesure où, ainsi que l'explique Alain Milon : « les diverses situations humaines revêtent [...] la forme de simulacres derrière lesquels chacun se retranche ». Il n'est plus alors question que d'« une mise en scène protocolaire »⁴⁸⁵. Cette analyse rappelle les moqueries d'Henry Tilney à l'égard des conventions de l'échange au sein de la société de Bath. Il en exhibe le vide, sous couvert d'une forme figée, permettant aux interlocuteurs de ne pas se donner la peine de réfléchir (*NA*, 25-26).

Les questions à poser sont écrites d'avance, ce qui supprime la dimension de contingence de la rencontre. Aucune attention n'est portée à la singularité puisque les

⁴⁸⁴ Tanner, Tony, *op. cit.*, 85

⁴⁸⁵ Milon, Alain, *L'Art de la conversation*, 20

questions sont à chaque fois les mêmes. Le discours social, cela se vérifie, rend les individus interchangeables. Henry Tilney échappe à cette logique grâce à son humour et à sa prise de distance par rapport à un tel discours. Il s'approprie ce discours, plutôt que de se laisser approprier par lui, donnant ainsi une chance à la parole et, dans ce cas précis, à sa rencontre avec une jeune femme. Ce personnage dévoile par là même l'une des fonctions primordiales de l'ironie, l'accès à la contingence et à la singularité à partir d'un effort pour ressaisir la logique de ce qui parle à travers soi.

Toutefois, à partir des textes kantien, Alain Milon prend en considération des règles formelles dont la valeur est garantie par la façon dont elles entretiennent les valeurs d'une conversation authentique, car sinon « la conversation devient intéressée et substituée, à la forme, une matière, et à la conformité de la règle, la conscience de la règle ». En ce sens, la communication ne se distingue pas de la conversation par sa forme, mais par sa matière, ce qui ne signifie pas que la conversation doit être « perçue comme l'absence de contenu », puisque « c'est justement l'inverse ». La conversation est une adéquation parfaite entre forme et contenu, elle est présente là où le formel « donne en réalité un sens au contenu »⁴⁸⁶. Un exemple très clair de cette problématique est donné dans *Northanger Abbey* à partir de la mise en parallèle des échanges entre Isabella Thorpe et Catherine Morland d'une part (NA, 33-34), d'Eleanor Tilney et de Catherine Morland, d'autre part (NA, 56 et 72). Les propos des jeunes femmes ne sont dans aucun cas rapportés. Seul le ton de la conversation est décrit.

Pour ce qui est des échanges entre Isabella Thorpe et Catherine Morland, la première ne laisse pas la deuxième s'exprimer. Elle se positionne d'emblée dans la position de celle qui sait, tout en laissant entendre à son amie qu'elles sont les meilleures amies du monde :

Their conversation turned upon those subjects, of which the free discussion has generally much to do in perfecting a sudden intimacy between two young ladies; such as dress, balls, flirtations, and quizzes. Miss Thorpe, however, being four years older than Miss Morland, and at least four years better informed, had a very decided advantage in discussing such points; she could compare the balls of Bath with those of Tunbridge; its fashions with the fashions of London; could rectify the opinions of her new friend in many articles of tasteful attire; could discover a flirtation between any gentleman and lady who only smiled on each other; and point out a quiz through the thickness of a crowd. These powers received due admiration from Catherine, to whom they were entirely new; and the respect which they naturally inspired might have been too great for familiarity, had not the easy gaiety of Miss Thorpe's manners, and her frequent expressions of delight on this acquaintance with her, softened down every feeling of awe, and left nothing but tender affection. Their increasing attachment was not to be satisfied with half a dozen turns in the Pump-room, but required, when they all quitted it together, that Miss Thorpe should accompany Miss Morland to the very door of Mr. Allen's house; and that they should there part with a most affectionate and lengthened shake of hands, after learning, to their mutual relief, that they

⁴⁸⁶ *Ibid.*, 33

should see each other across the theatre at night, and say their prayers in the same chapel the next morning. Catherine then ran directly up stairs, and watched Miss Thorpe's progress down the street from the drawing-room window; admired the graceful spirit of her walk, the fashionable air of her figure and dress, and felt grateful, as well she might, for the chance which had procured her such a friend. (*NA*, 33-34)

Le paragraphe commence par imiter le ton des préjugés de l'époque, la manière du discours social qui introduit aux règles de l'amitié féminine, comme le font par exemple les livres de conduite : « subjects, of which the free discussion has generally much to do in perfecting a sudden intimacy between two young ladies ». Le texte est, à son habitude, prudent : « generally ». Dans le champ de la nature humaine, les affirmations ne peuvent être que probables, jamais d'une certitude absolue. La singularité est toujours susceptible de surgir pour donner tort aux généralités collectionnées par la *doxa*. Est soulignée par ailleurs la rapidité de l'intimité entre les deux jeunes filles : « a sudden intimacy ». Cette précipitation est le résultat d'un besoin flagrant d'échapper à leur chaperon, Mrs. Allen pour Catherine et Mrs. Thorpe, sa propre mère, pour Isabella. Elle provient aussi d'une nécessité déjà évoquée sur la scène sociale, celle de l'imitation. Sans ce jeu de miroir, le sujet social est incomplet, privé de reflet. L'amitié est scellée par des sujets de discussion (« dress, balls, flirtations, and quizzes ») qui mettent en évidence le caractère superficiel, mais aussi imaginaire de leur amitié. Elle est imaginaire au sens où elle repose sur la façon dont l'une accepte de refléter, imiter l'autre.

Catherine occupe en effet de prime abord ce rôle à l'égard d'Isabella pour des raisons tout à fait conventionnelles, notamment l'âge d'Isabella : « being four years older [...] and at least four years better informed, had a very decided advantage in discussing such points ». En effet l'explicitation des sujets de discussion montre qu'il ne s'agit pas réellement de sujets de discussion. Cette énumération décrit en réalité ce dont Isabella Thorpe aime à parler et ce sur quoi elle en impose à Catherine Morland. L'expérience d'Isabella lui permet de comparer ce qu'elle a vu et ce qu'elle voit⁴⁸⁷, pouvoir souligné par la répétition du modal « could ». Catherine Morland qui se considère comme ignorante en est grandement impressionnée et reconnaît qu'elle a tout à apprendre. Le terme « powers » est en effet suivi par l'expression de la plus grande admiration : « due admiration », « respect », « every feeling of awe ». L'ironie est sensible à travers ce vocabulaire excessif, d'autant plus qu'il est surtout associé à une qualité précise du discours d'Isabella : sa nouveauté (« new »). La nouveauté et quelques années en plus suffisent à donner à Isabella l'ascendant auquel elle aspire, ce qui lui permet de donner des leçons : « to rectify the opinions of her new friends ». Catherine Morland ne soupçonne pas encore qu'un mot puisse être de la fausse monnaie.

⁴⁸⁷ « the balls of Bath with those of Tunbridge; its fashion with the fashion of London »

Or ces éléments préparent le terrain pour la mise en place du différend décrit plus haut, qui éclatera entre Isabella et Catherine, alors que Catherine cherche à éviter un deuxième différend avec Henry Tilney. Catherine comprend qu'Isabella ne parle pas comme elle l'idiome de l'amitié, mais que son discours est celui de la manipulation. Les coordonnées en sont données dans le paragraphe en question ici. Le champ lexical de l'amitié est présent : « tender affection », « increasing attachment », « most affectionate and lengthened ». Cependant ce champ lexical appartient plus au roman sentimental qu'à un roman austénien. Ici encore l'excès laisse entendre l'ironie. En effet, le début du paragraphe rappelle qu'il s'agit d'un attachement tout juste éclos. Cette soudaineté porte la passion de l'amitié à son extrême sans pour autant pouvoir sceller des liens sincères et durables.

La présence des signes de l'excès rappelle la figure de Lucy Steele, comme Isabella Thorpe, une femme en quête de proies masculines. Isabella Thorpe incarne la même théâtralité d'une société où les signes tiennent lieu d'une réalité factice. Les signes mènent à nommer « amitié », ce qui s'avère n'être qu'un néant. L'emploi du modal « should », employé trois fois, dont le sens prolonge celui de « required », dans la seconde partie du texte, permet de souligner l'artifice de cette amitié. Il s'agit d'un jeu de rôles, il faut obéir à des conventions, il n'y a là rien de naturel. Une nécessité advient de la contingence de leur rencontre, une nécessité aussi pressante qu'inconsistante, puisqu'il suffira de peu pour qu'elle se volatilise.

Pour l'heure, Isabella et Catherine sont inséparables, leur relation est fusionnelle. L'amitié devient une passion exigeante, difficile à satisfaire, car ne supportant pas la moindre absence du partenaire qui assure la perpétuation du reflet narcissique. L'origine de leur comportement ne provient pas d'une amitié naissante, mais du souci de se conformer aux signes de l'amitié. Isabella Thorpe ne veut plus laisser Catherine échapper. Cette dernière est prisonnière du discours de l'amitié. Tout esprit de révolte de sa part est inconcevable. Le mélange d'excès et d'obligation devient la preuve même du néant de leur amitié, comme si plus les signes se multipliaient, plus leur valeur était douteuse. Mais à ce moment du récit Catherine Morland se trouve prise au piège du discours d'Isabella Thorpe.

La représentation de la femme qui se dégage du discours d'Isabella Thorpe opère un effet de séduction. Catherine Morland en gobe tous les signes, notamment ceux de l'amitié, l'amitié féminine étant un cliché de cette construction de l'identité féminine. Il suffit pour s'en convaincre de penser au couple de Julie et Claire dans *La Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau ou au couple de Clarissa et Anna dans *Clarissa* de Samuel Richardson. Tout comme le rôle de la confidente au théâtre, le rôle du double féminin dans ces romans illustre le besoin du reflet d'une autre femme pour consolider l'image de soi. L'héroïne de ces

romans cherche l'admiration de l'autre femme elle-même admirée. Cependant, la solidarité à l'intérieur d'un même sexe, dans les romans austeniens, est peu fréquente et peu solide selon Patricia Beer qui en veut pour preuve les figures féminines qui exhibent les signes de l'amitié, sans en posséder l'authenticité, telles Mrs. Elton ou Isabella Thorpe qui font « a great show of standing by their female friends »⁴⁸⁸.

La satisfaction du reflet est d'ailleurs partagée. Si Miss Thorpe aime à être regardée, Catherine, de son côté, aime à la regarder : « watched », « admired ». Elle a le désir de se laisser prendre au jeu. Son admiration frôle la fascination, à tel point qu'elle ne peut détacher son regard d'Isabella. Roland Barthes, parcourant les images de son passé, considère que leur effet de sidération est contenu dans son ignorance : « cette ignorance est le propre de la fascination »⁴⁸⁹. On peut faire l'hypothèse que la fascination de Catherine pour Isabella a pour fondement l'ignorance. En raison de son ignorance, Catherine Morland juge Isabella selon l'idiome que cette dernière lui impose, ce qui explique les termes suivants : « the graceful spirit of her walk » ou « the fashionable air of her figure and dress ». Catherine Morland ne parvient pas à quitter Isabella des yeux, montrant ainsi combien leur lien est tout entier fondé dans le regard, dans la pulsion scopique. Le regard est omniprésent.

Ce passage est supposé offrir à Miss Thorpe la préséance, en raison de son expérience. Or cette scène révèle qu'en réalité l'expérience de Miss Thorpe est illusoire. Les signes chargés de démontrer la validité de l'expérience de cette dernière sont les signes d'une expérience qui n'en est pas une. En effet, cette expérience est fondée, comme celle de Bouvard et Pécuchet sur un principe d'accumulation. Isabella Thorpe est comme eux consommatrice d'expériences, c'est-à-dire que si elle fait ces expériences, elle ne les possède pas pour autant. Cela signifie que ses expériences impliquent pour elle un changement quantitatif et non un changement qualitatif, signe d'une expérience réelle et authentique. La fascination serait en ce sens le signe d'une expérience inauthentique, tout comme l'omniprésence des signes visuels.

Dans cette perspective, combien est différente la description de la discussion entre Eleanor Tilney et Catherine Morland : « though in all probability not an observation was made, nor an expression used by either which had not been made and used some thousands of time before, under that roof, in every Bath season, yet the merit of their being spoken with simplicity and truth, and without personal conceit, might be something uncommon » (*NA*, 72). Leur désir de se connaître se dit à travers un discours conventionnel. Ce désir vrai anime un discours figé, parce que trop de fois répété sans y mettre du cœur. La convention reprend vie

⁴⁸⁸ Beer, Patricia, *Reader, I Married Him*, 76

⁴⁸⁹ Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, 581

sous le coup de la simplicité et de la vérité (« simplicity and truth »). Ainsi comme l'écrit Jan Fergus, il est possible de conclure que « [t]he start of their friendship shows that even the clichés and conventions of ordinary social life can enjoy some freshness if affectation is absent »⁴⁹⁰.

Alain Milon explique ce paradoxe concernant la question de la forme en expliquant que la conversation « remplirait [...] un double jeu entre le contenu objectif (*la figure*) et l'apparence subjective (*la forme*) ». L'adéquation de la forme et du contenu est articulée par la présence du « sociable qui révélerait une forme pure » et celle d'un « contenu objectif ayant un intérêt, l'attrait de la conversation »⁴⁹¹. Entre communication et conversation, la différence n'est pas de nature, mais de degré. Entre Eleanor Tilney et Catherine Morland, il s'agit d'une conversation car la forme est respectée et, de plus, le contenu — la personne d'Henry Tilney — possède un intérêt pour les deux interlocutrices. Leur désir est uni dans leur amour pour un même homme. En d'autres termes, l'amour est la force vive qui redonne sens aux conventions surannées. Par opposition, l'art de la communication vise à se faire passer pour une conversation en donnant à penser à l'interlocuteur que l'intérêt est partagé, alors qu'il s'agit d'exercer un pouvoir sur l'autre à son insu, comme dans le cas d'Isabella Thorpe par rapport à Catherine Morland.

Les formes littéraires, vidées de leur contenu inutile, peuvent resservir. Les conventions ne sont pas mauvaises en soi, tout dépend de l'usage qui en est fait. Lorsque les Thorpe cherchent à embarquer Catherine Morland sur les routes dans une aventure picaresque, le dispositif énonciatif, selon Jan Fergus, « mocks the particular cliché of the distressed heroine, villain and post-chaise and four ». La même convention est pourtant reprise à la fin, au moment où Catherine est chassée de Northanger Abbey. L'effet n'est alors plus du tout le même : « and here makes it both surprising and effective to some extent »⁴⁹².

Quant à Juliet McMaster, elle analyse le traitement austénien d'une autre scène classique, dans laquelle un homme sauve une demoiselle en détresse : « The hero's rescue of the heroine has been a standard ingredient of romance no doubt since well before Lancelot snatched Guinevere from the stake, and it has become a staple of melodrama and movie romances. »⁴⁹³ Mais cette scène originelle n'a plus une valeur absolue, car encore une fois, tout dépend du contexte. Dans certains cas, ce n'est pas l'amour qui en donne la clé, notamment lorsque l'acte n'est que le résultat d'un concours de circonstances favorables. Aucun mérite n'est accordé dans ce cas au sauveur, qui n'en est pas un, par opposition aux

⁴⁹⁰ Fergus, Jan, *op. cit.*, 26

⁴⁹¹ Milon, Alain, *op. cit.*, 40

⁴⁹² Fergus, Jan, *op. cit.*, 25

⁴⁹³ McMaster, Juliet, *op. cit.*, 73

actes qui sont « a moral act, a matter of choice ». Harriet enseigne sur ce point une leçon à Emma : « Harriet's response is truer than Emma's on her behalf. *Harriet* knows the difference, and is quite unmoved by Frank's chasing of the gipsies. »⁴⁹⁴ Emma croit encore que la scène du sauvetage suffit à écrire le récit d'une histoire d'amour entre Frank Churchill et Harriet Smith. Par opposition, Harriet Smith a compris que l'inviter à danser, elle, à un bal où les autres préfèrent l'ignorer, est de la part de Mr. Knightley un acte plus courageux que l'acte de faire fuir les mendiants à l'initiative de Frank Churchill. Tout est une question de contexte.

Un signe ne prend pas sa valeur de lui-même mais du jeu de langage dans lequel il se trouve. Par conséquent, un signe, que ce soit un mot ou un cliché littéraire, ne vaut pas tant par son sens que par sa fonction, son caractère performatif souligné par J. L Austin ainsi que cela a déjà été rappelé. Les romans austeniens mènent ainsi à la prise de conscience d'une pragmatique des signes et non au dévoilement d'une quelconque vérité. Il ne s'agit pas de remplacer les semblants de l'amitié par la vérité de l'amitié, mais de montrer simplement comment l'amitié, en tant que signe, peut fonctionner et servir les intérêts d'un ou de plusieurs individus et pourquoi cela marche ou non. En ce sens, un signe, et donc aussi un mot, est toujours de la fausse monnaie. Il est toujours de la fausse monnaie, à moins de reconnaître que sa valeur dépend non seulement du jeu de langage social qui le manipule, mais aussi de l'idiome singulier qui le prend à son compte, en tant que signifiant.

En effet, le travail des romans austeniens est de montrer qu'un même mot signifie tout autre chose dans l'idiome d'un personnage que dans l'idiome d'un autre, ce qui aboutit aux situations de différends, par exemple autour de la représentation de la féminité, de l'amitié ou encore de l'amour. Un signifiant fonctionne d'une façon différente en fonction de chaque personnage, ce qui fait la richesse des romans de Jane Austen. En ce sens, le différend n'est pas tant accidentel qu'essentiel. Il est la conséquence du fait que chacun étant aux prises avec une expérience différente ne parle pas un même idiome. S'il existe un certain nombre d'idiomes, ce n'est pas seulement en raison des différents jeux de langage proposés par la société, mais parce que chaque subjectivité se dit dans son propre idiome. Quelle va être de ce point de vue la spécificité des personnages capables d'inventer, au moins pour un temps, un idiome commun ?

⁴⁹⁴ *Ibid.*, 74

C. L'idéal féminin en question

Les héroïnes étudiées précédemment partagent un point commun essentiel avec les consommateurs, celui du souci de la ressemblance. Toutefois, ce souci ne s'inscrit pas dans une logique de hiérarchie sociale, mais dans une logique familiale. Cette logique-là a également pour effet de bloquer l'interprétation, et d'entraver la capacité à reconnaître l'autre pour ce qu'il est et non comme un instrument. C'est pourquoi se détacher de l'emprise d'un discours apparaît comme une condition *sine qua non* de l'expérience. Les erreurs dans l'interprétation des signes proviennent de cette emprise.

Les erreurs d'interprétation dans la lecture des signes (Elizabeth qui se laisse séduire par Wickham, Emma par Harriet Smith ou Marianne par Willoughby) proviennent de l'apprentissage des signes acquis par mimétisme avec une figure parentale. Un récit précède les héroïnes, en l'occurrence, celui d'un parent, qui est en réalité récit de la féminité ou construction d'une identité féminine. Dans le cas de Catherine Morland, il s'agit de celui d'Isabella Thorpe, qui s'efforce de faire valoir la supériorité de son expérience, en rappelant qu'elle est la plus âgée (*NA*, 33).

Pour ce qui est d'Elizabeth Bennet, elle ressemble à son père, comme le rappelle Richard Jenkyns : « Elizabeth gets her wit and intelligence from her father »⁴⁹⁵. Au sein de la polyphonie romanesque, leur style est empreint d'une même ironie. Elle prend le même plaisir à étudier les autres et à rire de ce qui est ridicule. Ils partagent aussi une lecture assez similaire de Wickham et de Mr. Darcy, du moins au début du roman, c'est-à-dire avant l'illumination d'Elizabeth par la lettre de Mr. Darcy. Pour ce qui est de ce dernier, Mr. Bennet est convaincu par la rumeur et ne perçoit pas ses mérites, à tel point qu'il ne comprend pas le choix final d'Elizabeth : « Are you out of your senses, to be accepting this man? » Il est persuadé que son choix est intéressé : « He is rich, to be sure, and you may have more fine clothes and fine carriages than Jane. But will they make you happy? » (*PP*, 376)

Mr. Bennet tente d'empêcher sa fille de commettre la même erreur que celle qu'il a commise, celle qui consiste à se laisser prendre au piège des signes de la consommation. Il est plus généreux avec Elizabeth qu'il ne l'a été avec sa fille Lydia. Il n'en fait pas moins fausse route. Il est incapable de percevoir que son style et celui d'Elizabeth se distinguent finalement, en raison de l'expérience inédite que constitue la rencontre entre le discours d'Elizabeth et celui de Mr. Darcy. L'ironie de Mr. Bennet frôle le cynisme et l'empêche

⁴⁹⁵ *Ibid.*, 79

d'aimer en l'autre sa différence. C'est son image qu'il aime dans le reflet d'ailleurs illusoire que lui renvoie Elizabeth. Mr. Bennet n'entend Elizabeth que dans la mesure où elle parle le même idiome que lui. Dès lors qu'elle commence à s'aventurer sur le chemin d'un idiome inédit, le sien propre, il éprouve des difficultés à la suivre. Il refuse par exemple le conseil qu'elle lui apporte concernant le séjour de Lydia à Brighton (*PP*, 230-232). Or si le *je* d'Elizabeth peut à un moment se détacher du *je* paternel, c'est en raison d'une expérience qu'elle est seule à avoir vécue et qui l'a amenée à s'exprimer d'une façon différente.

Quant à Wickham, lorsque Mr. Bennet encourage Elizabeth à s'engager dans une relation amoureuse avec lui, il le fait sur le mode de l'ironie : « Let Wickham be *your* man. He is a pleasant fellow, and would jilt you creditably. » (*PP*, 138) Le contexte d'une telle phrase est éclairant. Jane Bennet « is crossed in love » selon les termes de Mr. Bennet. Or, Mr. Bennet ne cesse de comparer le destin de ses filles, notamment celui de Jane et d'Elizabeth, et il le fait à cette occasion, comme lorsqu'il interroge Elizabeth sur sa décision d'épouser Mr. Darcy. En outre, comme à son habitude, il choisit le cynisme, indissociable d'une certaine forme de mélancolie sous-jacente à son discours. Il s'en réfère pour cela à la frivolité qu'il prête aux femmes : « I congratulate her [Jane]. Next to being married, a girl likes to be crossed in love a little now and then. » (*PP*, 137)

Jane Bennet a décroché le second prix de la réussite féminine. L'attention d'un homme a deux formes, une forme positive, le mariage, une forme négative, trahir l'amour d'une femme. Dans un cas comme dans l'autre, une femme a des raisons de se réjouir. Mr. Bennet ne prend donc pas au sérieux le récit du chagrin d'amour. Il ne croit pas à la sincérité des sentiments, mais seulement à leurs signes. L'amour n'est fait que de signes. Un chagrin d'amour n'est alors que le signe de la vanité, premier signe pour Mr. Bennet de l'identité féminine : une jeune femme recherche « a sort of distinction among her companions » (*PP*, 138). La vanité est soutenue par la bêtise et l'ignorance, car les jeunes femmes sont dépourvues d'occupation intellectuelle, ce qui rend la relation amoureuse intéressante, ça les occupe : « It is something to think of » (*PP*, 137-138).

D'ailleurs, ses filles ne font pas exception. Il les met toutes dans le même panier : « they are all silly and ignorant like other girls » (*PP*, 5). Il marque cependant à cette occasion une préférence pour sa fille Elizabeth et il est prêt à la favoriser auprès de Mr. Bingley : « I must throw in a good word for my little Lizzy » (*PP*, 4), parce qu'il est convaincu que cette dernière « has something more of quickness than her sisters » (*PP*, 5). Il a conscience de sa ressemblance avec Elizabeth et il la distingue en tant qu'elle lui ressemble. Elizabeth a appris à parler l'idiome de son père, ce qui montre aussi combien cet effort est en soi un effort de

séduction, marquant son désir d'être aimée par son père. Elle n'en est pas moins une jeune fille et non le fils qu'il attendait.

Ainsi, s'il accorde à Elizabeth la faveur de ne pas être aussi bête que les autres, cette faveur ne va pas bien loin. Selon l'idiome de Mr. Bennet, le moment est venu pour Elizabeth de se laisser aller à sa nature féminine, d'être aussi bête et vaniteuse que les autres jeunes filles. Le prétendant adéquat s'est présenté. Il ne faut pas le laisser passer : « When is your turn to come? » et « Now is your time. » (*PP*, 138) Une gradation s'opère, Mr. Bennet se fait de plus en plus insistant. Il pousse Elizabeth dans ses retranchements. L'insistance de Mr. Bennet est ambivalente : elle vise autant à encourager Elizabeth qu'à la dégoûter de cette relation. Elizabeth est prise au piège d'une alternative sans grande ampleur. Elle a le droit soit d'être un peu intelligente comme un homme, soit d'être aussi bête que les autres femmes, ses sœurs et sa mère. Elle est prisonnière d'un discours sur l'identité féminine.

En ce qui concerne Marianne Dashwood, son idiome est le portrait craché de celui de sa mère : « The resemblance between her and her mother was strikingly great. » (*SS*, 6) Par son identification à sa mère, elle est incapable de voir à quoi elle s'expose dans sa relation à Willoughby, et ce en raison d'une sensibilité à fleur de peau — « the excesses of her [...] sensibility ». Marianne et Mrs Dashwood partagent en effet les mêmes passions. Mrs. Dashwood a toutes les raisons d'encourager l'attitude excessive de Marianne⁴⁹⁶, puisque les passions de cette dernière sont aussi les siennes. Toutes deux en effet se comportent de façon identique : « They encouraged each other now in the violence of their affliction ». Mrs. Dashwood et sa fille Marianne sont unies par le pronom « they » (*SS*, 7) dans la description de leur affliction et de la façon dont elles réagissent à la mort de Mr. Dashwood. La description n'envisage pas l'une puis l'autre, mais les deux ensemble. Rien ne les distingue.

De même que Mr. Bennet aime en Elizabeth son propre reflet, Mrs. Dashwood apporte plus d'attention à Marianne qu'à Elinor, car la première va dans son sens et lui ressemble, alors que la seconde s'oppose à elle. Par là même, Marianne Dashwood et sa mère portent à l'excès une certaine figure de la féminité, ce qui conditionne, selon John Wiltshire, le type de féminité incarnée par Elinor : « The alliance of younger daughter and mother forces Elinor into a position where she must appear older than her years, to assume along with the responsibility for keeping within the budget, the mantle of ironic rebuke ». Elinor en devient masculine : « Elinor is the masculinised daughter, forced by these psychological dynamics to introduce values traditionally associated with the male into the domestic circle »⁴⁹⁷. Cette

⁴⁹⁶ « by Mrs. Dashwood it was valued and cherished » (*SS*, 7)

⁴⁹⁷ Wiltshire, John, *Jane Austen and the Body*, 26

analyse dévoile combien les catégories du masculin et du féminin doivent l'une à l'autre, au sens où il est impossible de définir l'une sans définir l'autre.

Par opposition à Elinor, Marianne a une conception de la sensibilité qui l'amène à considérer la mort comme la plus noble des destinées. Elle identifie l'homme aimé à la vie. Abandonnée par Willoughby, elle ne peut que renoncer à la vie. Elle s'inscrit en ce sens dans la lignée des héroïnes sensibles, qui à l'instar de Clarissa Harlowe ou de Julie de Wolmar, ne trouvent de remède à leurs souffrances que dans la mort. Selon l'analyse de Juliet McMaster, le texte de *Sense and Sensibility* laisse entendre que la menace qui pèse sur Marianne Dashwood est comparable à celle qui pèse sur Clarissa Harlowe : « Marianne is closer to being the victim of a seducer than any other heroine, for we learn enough of her readiness for illicit encounters and clandestine journeys, like the trip to Allenham, to suppose that she is in real danger ».

Une scène invite même à penser que Marianne est soumise à un viol symbolique de la part de Willoughby (*SS*, 60). Cette scène est rapportée par Margaret, phénomène intéressant dans la mesure où Margaret est d'habitude une présence silencieuse, ce qui lui confère le privilège d'observer en toute discrétion. À l'occasion, il lui arrive d'en dire trop. Elle a ainsi trahi le secret d'Elinor lors d'une soirée à Barton Park (*SS*, 61-62), au grand dam de cette dernière. Margaret révèle, en le réduisant à la lettre F, le nom censé être celui de l'homme aimé par Elinor. La vérité sort de la bouche des enfants, dit la *doxa*. Le contexte du récit de Margaret, du point de vue d'Elinor et de ceux qui entourent Marianne, est de savoir si cette dernière et Willoughby sont fiancés. À ce moment du récit, la lecture des signes amène Elinor à se laisser convaincre : « From that moment she doubted not of their being engaged to each other » (*SS*, 60). Elle est d'autant plus convaincue que Willoughby s'est déjà permis d'offrir à Marianne un cheval (*SS*, 58). La connotation sexuelle est évidente. Le cheval entre ici dans la catégorie des signes sociaux dont la *doxa* détermine les lois de l'interprétation. En tant qu'objet d'échange entre un homme et une femme, il a la valeur d'un engagement.

La surprise d'Elinor à l'idée de la relation entre Marianne et Willoughby provient de leur attitude paradoxale. Alors qu'ils professent la sincérité et la franchise, ils ne révèlent rien à leurs amis, contraints par leur silence de s'en remettre à l'interprétation des signes : « the belief of it created no other surprise, than that she, or any of their friends, should be left by tempers so frank, to discover it by accident ». Ici, le terme « should » pointe vers la volonté de Willoughby et de Marianne de réécrire les règles de la *doxa*. En outre, le paradoxe souligne l'importance de la parole au détriment des signes. Cette importance est cependant soulignée de façon ironique, dans la mesure où elle l'est du point de vue de celle qui est condamnée au

silence, par la force de sa promesse à Lucy Steele, mais aussi par le refus des autres de l'entendre, notamment sa mère et sa sœur.

En ce sens, la scène nommée « the rape of the lock »⁴⁹⁸ (SS, 60), par Juliet McMaster, s'inscrit dans le parcours de l'interprétation des signes par Elinor. Pour Elinor ce récit confirme que Willoughby et Marianne sont bien fiancés. Elinor n'est donc pas exemplaire dans son interprétation des signes. Elle refuse de voir ce qu'il en est, à savoir que Marianne est dans une position de plus en plus dangereuse vis-à-vis de Willoughby. Du cheval à la mèche de cheveux, l'intimité grandit entre Willoughby et Marianne. Ces signes désignent le contraire de ce que croit Elinor, mais aussi Marianne, à savoir les intentions inavouées de Willoughby à l'égard des femmes, et dont l'histoire d'Eliza sera le signe, le témoignage. Elinor n'est pas moins sous le charme de Willoughby que sa mère et sa sœur, bien qu'elle ait plus de scrupules à l'admettre. Le refoulement n'y fait rien, dès la première apparition de Willoughby tenant Marianne dans ses bras, la séduction opère : « Elinor and her mother rose up in amazement at their entrance, and [...] the eyes of both were fixed on him with an evident wonder and a secret admiration which equally sprung from his appearance » (SS, 42). Il devient dès lors possible de s'interroger sur la réserve d'Elinor. Ses raisons d'être prudentes sont légitimes. Néanmoins, cette réserve n'est-elle pas aussi le signe d'une jalousie non avouée ?

Quant à Emma Woodhouse, qui accepte le récit de son père et, ce faisant, refuse le mariage, elle fait d'Harriet une rivale et met en danger son amour possible avec Mr. Knightley. Or, il s'agit aussi de l'emprise d'un discours sur l'identité féminine, celui de son père, Mr. Woodhouse. Comment les signes d'une telle conception émergent-ils de la représentation de ce personnage ? Mr. Woodhouse, il faut le savoir, est uniquement préoccupé de sa santé. Seul l'intéresse de savoir si un risque de courant d'air menace ou si les invités souhaitent prendre du brouet (« gruel »). Il fait en sorte que les invités ne profitent pas du gâteau servi pour le mariage de Miss Taylor : « His own stomach could bear nothing rich, and he could never believe other people to be different from himself. What was unwholesome to him, he regarded as unfit for any body; and he had therefore, earnestly tried to dissuade them from having any wedding-cake at all, and when that proved vain, as earnestly tried to prevent any body eating it. »

Il incarne, comme le souligne Richard Jenkyns, la figure d'un solipsiste⁴⁹⁹, au même titre que Mr. Collins par exemple. Il n'entend absolument pas les paroles des autres et ne supporte pas que ça n'aille pas dans son sens. Il en vient même au déni de réalité : « There

⁴⁹⁸ McMaster, Juliet, *Jane Austen on Love*, 69

⁴⁹⁹ Jenkyns, Richard, *Fine Brush on Ivory*, 159

was a strange rumour in Highbury of all the little Perrys being seen with a slice of Mrs. Weston's wedding-cake in their hands: but Mr. Woodhouse would never believe it. » (*E*, 19) Le contraste est saisissant, d'un côté, la joie d'une gourmandise enfantine, de l'autre, le déni de celui qui devient par là même « an enemy of life and an enemy of other people's enjoyment »⁵⁰⁰. En outre, l'exemple de Mr. Woodhouse montre combien le choix d'un idiome est déterminant quant à la possibilité d'une ouverture ou d'une fermeture à l'idiome des autres. Mr. Woodhouse, lui, est persuadé que seul son idiome est valable.

Par ce portrait, Mr. Woodhouse correspond de façon absolue à la description que Spinoza donne des êtres humains et du fait que chacun, refusant de reconnaître sa propre ignorance de l'autre, ne juge l'autre et le monde qu'à partir de sa propre complexion⁵⁰¹. Le père d'Emma cherche justement, selon la logique des passions décrite par Spinoza, à ce que chacun se rallie à ses idées, autant qu'à ses affects : « from his habits of gentle selfishness, and of being never able to suppose that other people could feel differently from himself » (*E*, 8). Ses idées sont déterminées par l'état de son corps : « His spirits required support. He was a nervous man easily depressed » (*E*, 7). Cependant, l'analyse des romans de Jane Austen montre que l'obstacle, le ferment de l'ignorance apparaît dans le choix de l'idiome. En effet, choisir un idiome, ce n'est pas tant faire l'effort de parler, qu'accepter d'écouter. L'idiome de Mr. Woodhouse, ainsi que celui de Mr. Collins n'a pas d'oreilles.

C'est la complexité de Mr. Woodhouse qui fait tout l'intérêt de ce personnage. De façon ironique, il est à la fois, selon les termes de Richard Jenkyns, « a lovable old silly » et « a monster, the villain of the piece »⁵⁰². De façon explicite, tout le monde l'apprécie. Son rôle social est décrit d'une façon très claire : « The kind-hearted, polite old man might then sit down and feel that he had done his duty, and made every fair lady welcome and easy. » (*E*, 295) L'ironie est manifeste ici. Il s'agit d'un masque, dès lors que le fonctionnement de son idiome est révélé.

Mr. Woodhouse fait preuve d'un intérêt particulier pour les femmes et en particulier les jeunes femmes. Un découpage est opéré à l'intérieur de la gent féminine : « every fair lady ». Richard Jenkyns signale que le goût de Mr. Woodhouse pour les femmes est perceptible dans les descriptions qu'il fait de Jane Fairfax (*E*, 171), et d'une femme de chambre, qu'il aurait observée avec insistance (*E*, 9). Richard Jenkyns en conclut que Mr. Woodhouse considère « agreeable people as objects pleasant to himself »⁵⁰³. Ce statut accordé à l'autre situe Mr. Woodhouse du côté des consommateurs. Dans ses descriptions de la femme de chambre et de

⁵⁰⁰ *Ibid.*, 157

⁵⁰¹ Spinoza, *op. cit.*, 62

⁵⁰² Jenkyns, Richard, *op. cit.*, 157

⁵⁰³ *Ibid.*, 159

Jane Fairfax, le mot « pretty » est répété deux fois pour chacune d'elles (*E*, 9 et 171). Mr. Woodhouse est également fasciné par l'image de Mrs. Elton, comme le rappelle Richard Jenkyns. Le même adjectif « pretty » réapparaît deux fois (*E*, 279). Il consomme ou plutôt dévore du regard.

Sa condamnation de toute forme de gourmandise et du mariage ne serait-elle pas pour lui une façon d'exprimer sa propre culpabilité à l'égard de la gourmandise de son regard ? S'il est si critique vis-à-vis des autres et cherche à les empêcher de jouir des plaisirs de la vie, c'est qu'il est conscient de son désir coupable pour les très jeunes femmes et de son impuissance à satisfaire un tel désir. Dans le même esprit, Richard Jenkyns considère que l'obsession de Mr. Woodhouse pour la nourriture, décrite plus haut, consistant à opposer les bienfaits d'un bol de maigre brouet aux dangers de la consommation d'un gâteau de mariage, n'est pas seulement signe de son hypocondrie. Cette obsession est aussi signe de sa « *gourmandise* » ou de ce que Richard Jenkyns appelle « the fussiness of a perverted epicureanism »⁵⁰⁴. Par ailleurs, l'emploi récurrent que fait Mr. Woodhouse de l'adjectif « pretty » et la répétition même de termes identiques pour parler de Jane Fairfax et de Mrs. Elton, alors qu'elles semblent très différentes, laisse entendre que pour lui les femmes sont facilement catégorisables et interchangeables. Il y a celles qui sont jolies et celles qui ne le sont pas, ainsi que le confirme l'emploi du terme « sort »⁵⁰⁵. La catégorie « young lady » est un enjeu dans les romans de Jane Austen.

Une certaine idée de la galanterie règle le comportement de Mr. Woodhouse dans le monde : « according to his custom on such occasions, making the circle of his guests, and paying his particular compliments to the ladies ». Mr. Woodhouse s'est gardé le meilleur pour la fin, à savoir la belle Jane Fairfax⁵⁰⁶ et il lui a réservé, comme l'indique le superlatif, sa plus belle prestation sociale, à savoir sa misogynie : « Young ladies should take care of themselves.—Young ladies are delicate plants. They should take care of their health and their complexion. My dear, did you change your stockings? » (*E*, 294) Il prend le masque du paternalisme pour emprisonner Jane Fairfax dans un discours qui fait d'elle un bel objet stéréotypé, convaincu qu'il est que la féminité est une essence. Les jeunes femmes n'ont d'autre statut que celui de pot de fleurs pour orner sa maison, son salon ou la vie en général. Cependant, dans l'intimité, et surtout chez lui, sa nature essentiellement parasite se révèle, « a selfish, idle parasite »⁵⁰⁷.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, 161

⁵⁰⁵ « a very pretty sort of a young lady » (*E*, 171 et 279)

⁵⁰⁶ « was ending with her » (*E*, 294)

⁵⁰⁷ Jenkyns, Richard, *op. cit.*, 153

Le malheur de Jane Fairfax est d'avoir trouvé en Frank Churchill la même misogynie. Jane Fairfax entre pour lui dans la catégorie typique de la jeune femme de l'époque. La lecture du visage qui aboutit à la reconnaissance sexuelle est l'objet d'un récit, d'un mythe. Jane Fairfax possède les signes rattachés à l'époque de Jane Austen à l'un des paradigmes de la féminité, l'angélisme, tout entier contenu dans les qualités épidermiques de Jane Fairfax : « such a skin », « such smoothness », « such delicacy », « a most distinguishing complexion » (*E*, 478). L'attention portée à ce terme « complexion » souligne le rapport à l'un des signes les plus importants du cadre optique (« visual frame »⁵⁰⁸) de la féminité à l'époque de Jane Austen. Angélisme et transparence vont en effet de pair. Sur un tel visage, la rougeur de la pudeur s'affiche aisément. Un tel signe est fort prisé pour déterminer les qualités morales d'une jeune femme. Jane Fairfax est de ce fait, tout comme Belinda, sujette à la manifestation de ce type de signes : « There was a little blush » (*E*, 293). C'est pourquoi ce signe « complexion » se retrouve aussi dans la bouche de Mr. Woodhouse. Leur propre rôle masculin, tant le sien que celui de Frank Churchill, est en jeu puisqu'il repose sur cette position féminine. Masculin et féminin dépendent l'un de l'autre dans l'établissement de leur prétendue nature.

Frank Churchill et Mr. Woodhouse donnent à la femme le masque de l'angélisme et de la fragilité afin de pouvoir jouer le rôle du protecteur et du sauveur, Mr. Woodhouse par une allusion délicate aux bas (« stockings ») de Jane Fairfax, Frank Churchill, en l'épousant, sans avoir oublié de la torturer, ce qui est révélé de façon très claire lors de la scène à Box Hill (*E*, 373). Frank Churchill le reconnaît lui-même plus tard dans une lettre (*E*, 440-41). Pour Clarence Hervey qui cherche à s'accorder les faveurs de la douce Belinda, le terme « angel » est à ce point paradigmatique qu'il satisfait à tous les désirs et remplace les longs discours : « That single word “angel” is so expressive, so comprehensive, so comprehensible, it contains, believe me, all that can be said or imagined on these occasions, *de part et d'autre*. »⁵⁰⁹ Ce terme suffit donc parce qu'il est l'incarnation de La Femme et que si une femme se révèle précisément posséder les signes de La Femme, alors il n'est plus besoin de rien dire, mais seulement d'admirer.

Seulement Emma n'est pas un ange et ne veut pas l'être, et ce, parce qu'elle partage les passions de son père, celle d'imposer sa volonté à l'autre, comme sa relation avec Harriet Smith l'a prouvé. Ainsi que l'écrit Richard Jenkyns, elle croit qu'elle sait qui sont les gens et comment ils doivent vivre. Son attitude rappelle même la fascination de son père pour la beauté des jeunes femmes. Emma est fascinée par la beauté d'Harriet Smith et c'est ce qui la

⁵⁰⁸ Butler, Judith, *Giving an Account of Oneself*, 29

⁵⁰⁹ Edgeworth, Maria, *Belinda*, 77

décide en faveur de son intrigue : « She was a pretty girl, and her beauty happened to be of a sort which Emma particularly admired. » Les mêmes termes issus de l’idiome du père se retrouvent dans l’idiome de la fille : « pretty » et « sort ». L’effet produit est l’impression qu’Harriet, qui est au goût d’Emma, est dévorée des yeux : « short, plump and fair, with a fine bloom, blue eyes, light hair, regular features, and a look of great sweetness » (*E*, 23). Elle possède tous les signes de la jeune femme appétissante.

Cette description est le signe du regard d’Emma qui dessine et qui donc perçoit les formes visuelles avec plus d’acuité. Or Emma justement ne tarde pas à croquer, au sens pictural et au sens figuré, la belle qui se laisse dévorer toute crue. Les conséquences morales sont celles que l’on connaît. Mr. Elton ne fera d’elle qu’une bouchée. Harriet sera laissée avec son malheur et ses souvenirs, toujours autant la proie d’Emma qu’au début. Étant donnée sa part de responsabilité dans ses rapports avec Harriet Smith, Emma est bien « her father’s daughter, in supposing that people’s desires and interests are as she has determined they shall be »⁵¹⁰.

Par ailleurs, son amour pour Mrs. Weston est fondée sur la façon dont elle ne s’est jamais opposée à la volonté d’Emma : « peculiarly interested in herself, in every pleasure, every scheme of her’s;—one to whom she could speak every thought as it arose, and who had such an affection for her as could never find fault » (*E*, 6). Son récit ne tient compte que d’elle-même. Jusqu’au moment du dévoilement final, sur lequel il faudra revenir, la toute-puissance d’Emma Woodhouse n’est jamais contrecarrée, pas plus que celle d’Elizabeth Bennet ou de Marianne Dashwood. En tout cas, la lucidité est loin d’être acquise pour ces figures féminines et elles sont loin d’incarner un modèle de perfection, en dépit du fait que les lecteurs apprécient leur vivacité et leur sensibilité. Mais n’existe-t-il pas dans les romans de Jane Austen quelques figures féminines de l’exemplarité, susceptibles de servir de modèle de lucidité et aptes à avoir un discours vrai, par opposition aux discours illusoires d’Emma, d’Elizabeth ou de Marianne ?

Pour certaines, l’apprentissage des signes semble une évidence. Certains portraits féminins paraissent illustrer l’exemplarité humaine. Cette exemplarité repose sur l’idée que pour Jane Austen, « principles however sound are nothing but inert abstractions unless they become a habit of mind, a disposition to think and act in a certain way »⁵¹¹. Hoyt Trowbridge ajoute que « principles are dynamic and effectual only when they become an inclination, an active disposition and temper of mind »⁵¹². L’action bonne ne peut pas être forcée de l’extérieur, elle doit être un choix. Sans prêcher, Jane Austen n’en prônerait pas moins un

⁵¹⁰ Jenkyns, Richard, *op. cit.*, 167

⁵¹¹ Trowbridge, Hoyt, *From Dryden to Jane Austen*, 280

⁵¹² *Ibid.*, 281

modèle d'hommes et de femmes incarnant la bonté. Le rôle du texte est dès lors de guider le lecteur dans son interprétation afin de distinguer entre le bien et le mal.

Toutes les héroïnes se rejoignent sur un point : elles sont aux prises avec un récit qui les précède et qui cherche à les emprisonner dans leur logique. Même Anne Elliot est prise au piège des jugements familiaux. Pour ne pas perdre l'amour de Lady Russell, elle a renoncé à l'amour du capitaine Wentworth. Pour s'ancrer dans un groupe social, il faut en posséder et en exhiber les signes de consommation, c'est-à-dire en parler l'idiome. De même pour s'attirer l'amour de l'autre, il faut en posséder et en exhiber les signes. Toutefois, cette forme d'amour s'avère délétère. Elle emprisonne dans un cercle qui voue au malheur. Anne Elliot se rend compte qu'en renonçant à son amour pour le Capitaine Wentworth, elle s'est privée de la vie, tout comme Elizabeth Bennet qui en suivant le chemin de son père risque de perdre l'amour de Mr. Darcy.

Anne Elliot ressemble à sa mère par la façon dont elle rend service aux autres. Elle est prisonnière de ce modèle de la féminité soumise. Les interprétations d'Anne Elliot suivent des forces contradictoires, rejeter Mr. Elliot, ou suivre le chemin de sa mère : « For a few moments her imagination and her heart were bewitched. The idea of becoming what her mother had been; of having the precious name of "Lady Elliot" first revived in herself; of being restored to Kellynch, calling it home again, her home for ever, was a charm which she could not immediately resist. » (*P*, 160) Cependant, l'attrait du nom ne suffit pas à changer le jugement sur les qualités subjectives de Mr Elliot. Anne Elliot veut éviter de reproduire l'erreur maternelle, « the youthful infatuation which made her Lady Elliot » (*P*, 4). Elle ne se laisse pas prendre au piège social de la métonymie. La fascination pour un signifiant amène à considérer que le discours au sein duquel il est pris est désirable, alors que ce n'est pas le signifiant qui détermine le jeu de langage, mais le jeu de langage qui détermine le fonctionnement du signifiant. Le nom de Mr. Elliot est brillant, cependant le discours de ce même personnage montre à Anne que sa brillance est factice.

Pourquoi par ailleurs Anne Elliot rejette-t-elle le capitaine Wentworth ? Selon Mary Poovey, la raison est simple : « The explanation is that she *did* gratify her personal desire—her desire, that is, to help Wentworth before gratifying herself. »⁵¹³ Par conséquent, si « the approbation that ideally attends selflessness is the only recognition Anne is likely to receive »⁵¹⁴, il faut aussi reconnaître que *Persuasion* « implicitly raises the question of how the selfless definition of duty can be distinguished from its self-serving twin »⁵¹⁵. Le texte austénien interroge ici la question du devoir. Anne Elliot renonce au capitaine Wentworth au

⁵¹³ Poovey, Mary, *Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*, 226

⁵¹⁴ *Ibid.*, 227

⁵¹⁵ *Ibid.*, 228

nom du devoir, pas seulement pour Lady Russell, mais aussi pour le capitaine Wentworth et donc en dernier ressort, également pour elle.

Anne Elliot refuse le capitaine Wentworth par une certaine forme de soumission au discours social. Il est pauvre. Sa fortune est virtuelle. En l'épousant, elle deviendrait un poids, une charge qui risquerait de l'entraver dans sa conquête des richesses dont leur amour ne peut se passer. Il est en ce sens dans l'intérêt d'Anne Elliot de se sacrifier. Ne pas le faire conduirait à mettre en péril son amour pour le capitaine Wentworth. Une nouvelle fois, la relation entre discours social et discours amoureux semblent se complexifier, sans possibilité d'une véritable dialectique. Le second n'est peut-être pas le dépassement de l'autre. Il semble au contraire avoir besoin du premier pour trouver un fondement, en être presque le prolongement. Impossible de trouver en ce sens dans *Persuasion* une exemplarité d'un discours amoureux idéal, libéré de ses chaînes matérialistes, dont l'authenticité se jouerait du mensonge de la théâtralité sociale.

Même Elinor Dashwood, en apparence absolument lisse, n'échappe pas à la remise en question de sa perfection par l'ironie. Certes, par opposition au monde de consommateurs qui l'entoure, Elinor est économe et lorsqu'elle se rend chez Miss Grey, ce n'est pas pour acheter, mais ainsi que le rappelle Edward Copeland⁵¹⁶, dans le but d'entreprendre « a negociation » (*SS*, 220). Cependant, bien qu'elle s'oppose à sa mère et à sa sœur, elle n'en est pas moins séduite par Willoughby. Elle se prend à regretter la perte du personnage qu'il avait incarné pour elle, tout comme Marianne l'avait fait en apprenant sa conduite libertine à l'égard d'Eliza Brandon, la protégée du colonel Brandon : « She felt the loss of Willoughby's character yet more heavily than she had felt the loss of his heart » (*SS*, 212). Cette phrase écrite pour Marianne, vaut finalement autant pour Elinor qui voudrait retrouver en lui « that person of uncommon attraction, that open, affectionate, and lively manner which it was no merit to possess; and [...] that still ardent love for Marianne, which it was not even innocent to indulge » (*SS*, 333). Ainsi, tout comme Lionel Trilling l'éprouve, « [j]ust when we have concluded in *Sense and Sensibility* that we ought to prefer Elinor Dashwood's sense to Marianne Dashwood's sensibility, Elinor herself yearns toward the anarchic passionateness of sensibility »⁵¹⁷.

Enfin, Fanny Price qui s'est pliée au modèle de Sir Thomas, « always [...] extremely obedient and deferential to him »⁵¹⁸, ainsi que le souligne Anthony Oliver John Cockshut, a failli céder au désir de ce dernier de la marier à un homme dont elle ne veut pas. Le discours de Sir Thomas est dans un premier temps pour elle « a rule to apply to » (*MP*, 436). Howard

⁵¹⁶ Copeland, Edward, *Women Writing About Money*, 95

⁵¹⁷ Trilling, Lionel, *The Opposing Self*, 182

⁵¹⁸ Cockshut, Anthony Oliver John, *Man and Woman: A Study of Love and the Novel 1740-1940*, 60

S. Babb va jusqu'à accorder une fonction normative à la position de Fanny Price. Elle tient lieu de norme morale : « the moral norm by which the other characters are to be evaluated »⁵¹⁹. Son jugement est presque infaillible⁵²⁰. Elle est concernée par le sort de son prochain, alors que les autres personnages ne parlent que d'eux-mêmes. Le roman illustre ainsi à travers ce personnage ce que doit être l'intégralité morale : « by contrasting the self-centered behavior of all the other characters with Fanny's unselfishness »⁵²¹.

Il est vrai qu'elle rougit souvent, paraît soumise, parfaite, toujours juste dans ses jugements. Son exemplarité est incarnée par son attitude à l'égard du théâtre, ce qui est significatif, dans la mesure où le discours social est marqué par sa théâtralité. Elle refuse de participer et de jouer un rôle, incarnant le respect de l'autorité patriarcale, celle de Sir Thomas. Par ailleurs, il faut remarquer que les jugements de Fanny Price sont caractérisés de façon négative par Howard S. Babb comme étant « unselfish ». La générosité est plutôt du côté de Mary Crawford, qui prend spontanément la défense de Fanny. La position de Fanny relève de cette négativité, parce qu'elle est déterminée par sa position au sein de *Mansfield Park*. Elle n'est pas comme les autres enfants, aimée d'emblée. Elle doit gagner l'amour de ceux qui l'entourent, justifier sa position, justifier la charité de Sir Bertram. La charité est une violence exercée à l'égard de celui ou de celle qui en devient ensuite redevable. Fanny Price n'est pas plus morale que les autres, elle sert ses intérêts par sa position, comme les autres. Il faut qu'elle soit servile pour être acceptable.

Ses choix, en apparence moraux, ne sont que le produit de la terreur extrême éprouvée par Fanny à l'égard de son oncle : « Her awe of her uncle, and a dread of taking a liberty with him » (*MP*, 436). Sa question sur l'esclavage⁵²² et le silence qui s'ensuit⁵²³ sont de ce point de vue significatifs. Son intérêt pour l'esclavage et le refus des autres d'en parler est révélateur de sa position à elle et du mensonge qui l'entoure. La cause de l'esclavage lui est proche parce qu'elle sait ce que signifie la condition d'esclave. Son statut est proche de celui d'une esclave. En effet, elle est plus soumise au discours de son oncle que les propres enfants de ce dernier parce qu'elle le craint davantage ; et si elle le craint davantage, c'est parce qu'elle n'est pas la fille de Sir Thomas. Elle sait qu'elle peut être mise à la porte du jour au lendemain.

Cette situation qui semble inextricable est plusieurs fois déjouée par l'ironie dramatique. Tout d'abord, lorsque Sir Thomas découvre l'intention de ses enfants de faire de *Mansfield Park* une scène de théâtre, sans respect pour les lieux, il est prêt à voir dans Fanny

⁵¹⁹ Babb, Howard S., *Jane Austen's Novels. The Fabric of Dialogue*, 145

⁵²⁰ *Ibid.*, 146

⁵²¹ *Ibid.*, 147

⁵²² « Did not you hear me ask him about the slave trade last night? » (*MP*, 198)

⁵²³ « but there was such a dead silence! » (*MP*, 198)

(la seule qui a résisté) une fille digne de lui et de sa morale, celle « whom so many inattentive readers have denounced as prig and prude »⁵²⁴. Selon A. O. J. Cockshut, une telle interprétation est inadéquate. En effet, de façon ironique, alors que Sir Bertram reconnaît sa nièce en termes filiaux, Fanny Price découvre son amour pour Edmund, donnant raison à la crainte première de Sir Bertram, à savoir le risque d'une histoire d'amour entre les cousins. L'ironie subvertit cette figure de la soumission que représente Fanny Price. En outre, c'est Maria Bertram, la propre fille de Sir Bertram et non Fanny Price qui sera mise à la porte de Mansfield Park. Rien ne se passe comme Sir Bertram l'avait escompté.

Deux critiques montrent que Fanny Price n'est pas une figure de l'angélisme, qu'on interprète sa position finale comme une victoire ou comme une défaite. Pour Nina Auerbach par exemple, Fanny Price est victorieuse. Mais pas en un sens moraliste, car la position de Fanny Price est celle du vampire⁵²⁵, figure démonique. L'argument le plus convaincant justifiant ce caractère vampirique est celui qui oppose le sort de Fanny Price à celui de ses cousines : « Within Mansfield, the gracious adoptive family to which Fanny returns with such ardor, she wins love in proportion to her cousins' shame, receiving emotional interest they failed to earn. »⁵²⁶ La passivité se révèle une arme terrible. La plus grande soumission au regard de l'autre mène aussi à la victoire. Fanny Price est plus proche du monstre que de l'ange. Selon Nina Auerbach, les couleurs de la figure de Fanny Price, sont inspirées de la créature de Victor Frankenstein ou de Grendel. Fanny est en effet tout d'abord, dans le premier volume de *Mansfield Park*, « a jealous outcast », puis dans le second : « she is besieged by the family that excluded her in the form of Henry Crawford's lethal marriage proposal; finally her lair, the chilly East room, is hunted down like Grendel's and invaded by Sir Thomas himself ». Enfin, dans le troisième volume, « Fanny, like Mary Shelley's monster, becomes the solitary conqueror of a gutted family »⁵²⁷. Fanny Price est loin de l'angélisme moralisateur.

Quant à John Wiltshire, il considère que le véritable héritier de *Mansfield Park* est Tom Bertram et qu'il est au moment du dénouement réhabilité dans sa position légitime. Il n'en considère pas moins que la figure de Fanny Price constitue une critique de la représentation féminine, ce qui, selon lui, n'a pas été pris en compte par d'autres lecteurs : « The critique is so discomfoting in fact that many critics have wanted either to demonise or to sanctify the character, or to sentimentally (as it seems to me) revision the novel as a coherent political or ethical narrative, and to bury its libidinal, erotic, motifs. »⁵²⁸ Le corps de Fanny est fragile

⁵²⁴ Cockshut, A. O. J., *Man and Woman*, 62

⁵²⁵ Auerbach, Nina, *Romantic Imprisonment. Women and Other Glorified Outcasts*, 22

⁵²⁶ *Ibid.*, 30

⁵²⁷ *Ibid.*, 35

⁵²⁸ Wiltshire, John, *op. cit.*, 109

parce qu'il est sans arrêt le signe de ce qu'elle voudrait refouler, par exemple, sa jalousie, par rapport à ses cousines et à Mary Crawford, mais surtout, son amour pour Edmund Bertram. L'ironie se retourne contre sa promptitude à rougir, car c'est bien cette jalousie qui est dissimulée par ce signe, tout comme cet amour défendu par le père. La rougeur, pris pour signe de pudeur et de modestie, est dans ce contexte, signe de sentiments coupables. Sa jalousie à l'égard de Mary Crawford — relevée par Howard S. Babb (*MP*, 67, 74, 159, 199, 279)⁵²⁹ —, et son amour pour Edmund Bertram sont intimement liés. Bien que Fanny Price refuse d'en prendre conscience, croyant incarner le souci de l'autre, elle est une figure de la jalousie, ainsi que le soutient également A. O. J. Cockshut. En effet, « [she] is convinced that it is care for the horse's fatigue, not jealousy, that makes her resent Mary Crawford prolonging her riding exercise with Edmund »⁵³⁰.

David Nokes rapporte d'ailleurs que pour la sœur de Jane Austen, Cassandra, *Mansfield Park* n'est pas un texte moral. Pour prétendre à ce titre, l'intrigue devrait être différente : « Fanny Price must marry Mr. Crawford (a reformed Mr. Crawford, naturally), not Edmund Bertram »⁵³¹. Le mythe moralisateur est celui qui veut que, selon les termes de Patricia Beer, « men can be redeemed by women ». Un fantasme féminin des plus banals est propulsé au rang de vertu. Henry Crawford est le premier à en avoir conscience, ce qui détermine sa stratégie de séduction. Comme le rappelle Patricia Beer, « Henry Crawford tries the purifying-influence approach with Fanny »⁵³². Il flatte son narcissisme et elle manque de tomber dans le panneau, ce qui montre une nouvelle fois qu'elle n'est pas une incarnation, ni de l'angélisme, ni de la perfection.

Cette analyse permet de revenir sur la définition de Fanny Price comme étant « truly feminine ». La position de la soumission vertueuse n'en est pas moins qu'une autre une position de désir. Par ailleurs, le qualificatif est attribué à Fanny Price dans un contexte bien particulier, alors qu'elle doit aider Mary Crawford à répéter son rôle. La féminité de Fanny est donc évaluée en relation avec son rôle à ce moment-là, celui d'un homme, Anhalt, personnage de *Lovers' Vows*, dont elle lit les tirades « with looks and voice so truly feminine » (*MP*, 169). Le terme s'applique de façon logique à des signes extérieurs, l'apparence et la voix. Fanny ne fait aucun effort pour entrer dans le rôle. Par conséquent, cette description marque plus une résistance à la demande de Mary Crawford, qu'une réelle essence, et pour cause, car Fanny n'a aucun intérêt à favoriser le jeu de Mary Crawford, par lequel elle espère séduire le vrai

⁵²⁹ Babb, Howard S., *op. cit.*, 146

⁵³⁰ Cockshut, A. O. J., *op. cit.*, 55

⁵³¹ Nokes, David, *Jane Austen. A Life*, 413

⁵³² Beer, Patricia, *op. cit.*, 58

acteur de ce rôle d'Anhalt, à savoir Edmund Bertram. La rivalité entre les deux femmes est mise en scène par cette description.

Ainsi que l'écrit Patricia Beer, les textes de Jane Austen déconstruisent la vision traditionnelle de la femme, ainsi que : « Jane Austen exempts the women she likes from many of the weaknesses, both of character and of status, that women exemplify in much eighteenth- and nineteenth century literature. They are not dolls, teases or clothes horses. They are not guardian angels or men's consciences. They do not find themselves in nursing the sick or being good to the poor. »⁵³³ Elles sont intelligentes, non dépourvues de culture. Lorsqu'elles sont dans la position de soigner l'autre, ce n'est parce que ce rôle leur incombe de façon innée. Comme le rappelle Patricia Beer, Mary Musgrove refuse ce rôle : « Women are not instinctively good at nursing. Mary Musgrove is hopeless. »

Les hommes en sont tout aussi capables, à l'instar de Charles Musgrove ou d'Edmund Bertram. La charité n'est pas l'apanage des femmes, Mr. Darcy, Mr. Elton ou Mr. Knightley s'en préoccupent aussi. Quant à l'apparence, elle n'est pas pour les héroïnes austeniennes « a primary consideration »⁵³⁴. Elles en ont simplement le souci. Patricia Beer souligne à cet égard ce qui dans le contexte de l'époque est le plus important : « They do not panic. »⁵³⁵. En effet, comme cela a déjà été précisé, les femmes sont représentées, dans les romans sentimentaux ou gothiques, sous le signe de l'excès des sentiments et des symptômes qui en découlent, tels que l'évanouissement. La folie ou la perte de l'esprit, comme incarnation de la féminité, est l'horizon d'une *doxa* refusée par les textes de Jane Austen. Dans *Pride and Prejudice*, le statut d'une femme accomplie — « accomplished woman » (*PP*, 39) — pose de façon explicite la question de la représentation de la féminité. Les femmes doivent s'accomplir non pour elles-mêmes, ni parce qu'un tel accomplissement a une valeur en soi, mais plutôt pour jouer au mieux leur rôle social, celui de chasser ou de pêcher, comme le rappelle Patricia Beer : « The little attentions include accomplishments, which are all aimed at catching men »⁵³⁶. En d'autres termes, les femmes sont éduquées pour séduire les hommes et les capturer en tant que proies.

Par opposition, les héroïnes austeniennes refusent de se soumettre à cette obligation, ce qui explique par exemple pourquoi Elizabeth Bennet « is always quick to rebut any suggestion that she is bookish, almost too quick ». Elizabeth est consciente de son pouvoir de séduction, toutefois elle refuse de penser que ses actes sont déterminés par le besoin de séduire un homme. La lecture perd de son aura, si pour les femmes il s'agit seulement

⁵³³ *Ibid.*, 55

⁵³⁴ *Ibid.*, 57

⁵³⁵ *Ibid.*, 60

⁵³⁶ *Ibid.*, 64

d'accroître leur valeur d'échange sur le marché matrimonial : « Women were allowed, even encouraged, to show in their conversation that they had read. » Patricia Beer précise qu'il existait des listes de livres dont la lecture était recommandée pour les femmes : « various lists of books recommended [...] stereotyped, limited and dreary ». Ces lectures servaient à favoriser le rôle des femmes au sein de fausses conversations codifiées par la *doxa* : « The conduct books of the period certainly suggest that their role was to minister to men's conversations—those that were sufficiently trivial to be carried on in the drawing room in the first place—having mastered just enough of the subject to put in an intelligent comment, or, better, question, here and there. Some of Jane Austen's conversations do indeed sound rather like that. »⁵³⁷

Cependant la lecture n'est pas toujours un signe positif de séduction. À l'époque de Jane Austen, aimer lire pouvait être perçu, non comme un signe de perfection, mais comme un défaut. Être une grande lectrice pouvait devenir une accusation : « it was a popular accusation at the time, often leveled at young women »⁵³⁸. Les précisions ci-dessus permettent de comprendre que la lecture devient un défaut chez une femme quand, au lieu de la valoriser aux yeux d'un homme, cela la fait entrer en rivalité avec lui.

Les talents deviennent en ce sens des signes de la sexuation, au sens de ce qui attribue une position sexuée. Jouer de la musique est l'un de ces signes. Patricia Beer étudie cette question et explique que les femmes mariées, telles Lady Middleton ou Mrs. Elton ne jouent pas de musique ou du moins ne jouent pas en solo, mais qu'elles accompagnent les danseurs, à l'instar de Mrs. Weston. Anne Elliot qui n'est pas mariée entre cependant elle aussi dans cette dernière catégorie. En effet, elle n'est plus considérée comme une femme susceptible de trouver un mari. Elle est déjà reléguée au statut de vieille fille du fait de son âge et parce que son apparence physique a perdu son attrait. Sa sœur Elizabeth, bien que plus âgée, échappe à cette condamnation, en raison de sa beauté. Elle reste consommable.

Dans *Northanger Abbey*, Catherine Morland, par sa candeur, donne l'impression d'être sotte, pourtant elle tient des propos qui méritent toute la considération du lecteur. Les figures féminines ressemblent aux héros des contes philosophiques de Voltaire. Comme les héros voltairiens, elles possèdent un regard extérieur, non éduqué par les mœurs et la *doxa*, ce qui leur rend la vie difficile, autant que cela favorise leur lucidité. Cet effet, dans les contes philosophiques, est produit par le choix d'un héros qui voyage, qui est étranger, notamment chez Voltaire, comme dans *Candide* ou *L'Ingénu* ou *Micromégas*, pour n'en citer que quelques-uns. De même, dans *Les Lettres Persanes* de Montesquieu, le regard critique est

⁵³⁷ *Ibid.*, 66

⁵³⁸ *Ibid.*, 51

permis par le déplacement géographique. Sans voyager, le choix de la figure féminine par opposition à celle de la figure masculine est déjà prétexte à une autre forme de déplacement. La figure féminine est telle l'étrangère en son pays.

L'ironie austenienne et l'ironie voltairienne possèdent en ce sens un point commun, celui d'avoir recours à des personnages dont le discours est en décalage par rapport à celui de la *doxa*. L'aspect choquant de leurs propos est alors atténué parce qu'au premier abord ces personnages ne semblent pas devoir être pris au sérieux. Il est au contraire permis d'en rire. Cela ne signifie pas pour autant que ces deux ironies soient tout à fait similaires. L'ironie voltairienne est d'emblée plus polémique que l'ironie austenienne. En outre l'ironie dans les romans de Jane Austen est plus difficile à interpréter que l'ironie des contes philosophiques de Voltaire, au sens où l'ironie voltairienne vise des thèses et leur interprétation, alors que celle des romans austeniens vise aussi le fonctionnement des dispositifs énonciatifs.

Quant à Catherine Morland, elle passe pour une figure de l'innocence, mais en est-elle vraiment une ? Son ignorance est ambivalente, étant à la fois objet de honte pour Catherine Morland⁵³⁹ et objet de désir aux yeux d'Henry Tilney, raison pour laquelle il est rappelé que cette honte est inappropriée : « A misplaced shame. » En effet, « [w]here people wish to attach, they should always be ignorant », en d'autres termes, amour et ignorance vont de pair pour ceux qui cherchent à se faire aimer. L'emploi du modal « should » laisse entendre qu'il s'agit d'un discours doxique, ou du moins de sa mise en évidence. Le discours de la *doxa* est le plus souvent implicite, sous-jacent. Les lois de son interprétation deviennent des réflexes de la pensée, c'est-à-dire en fait de l'incapacité de penser. C'est pourquoi le texte met en scène l'implicite de la *doxa*. Le travail sur le discours doxique vise au même type de révélations que celles auxquels aboutissent ceux qui errent dans l'interprétation et se ressaisissent. L'ignorance des règles amène à se tromper. Quels sont les signes de l'intelligence et de la bêtise et leurs conséquences sur la scène du marché matrimonial ?

Une opposition se crée entre d'une part, « a well-informed mind » et d'autre part, « the vanity of others » (*NA*, 110), et également entre « a sensible person » et « especially a woman ». Autrement dit, être intelligent signifie se dissimuler derrière les signes de la bêtise, surtout pour ce qui est des femmes, mais pas seulement, ce qui est un point de vue intéressant. L'ignorance est une faveur accordée à la vanité de l'autre qui permet de séduire sans ambages. L'ignorance devient dès lors un signe de séduction au même titre que la beauté. Les femmes semblent être visées par cette critique, obligées d'être bêtes pour plaire. Mais le jugement se retourne contre la gent masculine, dans un style alambiqué : « I will only add in justice to men, that though to the larger and more trifling part of the sex, imbecility in females

⁵³⁹ « She was heartily ashamed of her ignorance » (*NA*, 110)

is a great enhancement of their personal charms, there is a portion of them too reasonable and too well informed themselves to desire any thing more in woman than ignorance.» L'association entre « larger » et « more trifling » est ironique, car s'il serait préférable que la quantité ne prime pas sur la qualité.

D'autre part, le lecteur ne s'attend pas à la deuxième partie de la phrase, en raison de l'alliance entre les termes « justice », « too reasonable [...] to » et « too well-informed [...] to ». L'attente est de trouver en deuxième partie un hommage rendu à ceux qui refusent cette ignorance, la petite quantité où règne la qualité. En réalité, cette phrase fait semblant d'opposer deux catégories d'hommes, alors qu'elle les classe dans une même catégorie : une préférence pour les femmes ignorantes, en précisant que certains sont pire que d'autres, ce qui les fait entrer dans une sous-catégorie de la première.

Enfin, la première partie de la phrase joue sur l'ambiguïté de l'adjectif possessif et les interprétations se démultiplient. L'adjectif possessif « their » pourrait aussi bien renvoyer à « men » qu'à « females ». Chez les femmes, la bêtise a aussi pour conséquence de leur présenter les hommes sous un jour avantageux, ou du moins acceptable, ainsi que cela se passe par exemple pour Charlotte Lucas et Mr. Collins. Les préjugés, au masculin ou au féminin, en prennent ainsi pour leur grade, sous couvert de rendre la justice.

Par la suite, le texte insiste lourdement sur l'ignorance de Catherine Morland à l'égard de sa propre ignorance et donc sur le fait qu'elle n'est pas avertie des règles doxiques, mises en évidence à ce moment même et de façon ironique par le dispositif énonciatif. En réalité, une loi doxique est énoncée qui ne souffre aucune exception. Catherine Morland en joue : « she confessed and lamented her want of knowledge; declared that she would give anything in the world to be able to draw; and a lecture on the picturesque immediately followed » (*NA*, 111). Elle connaît depuis le début la propension d'Henry Tilney à sermonner. Elle lui offre le plaisir de continuer dans cette voie, tout au long du récit, jusqu'à la scène dans la chambre de Mrs. Tilney. En effet, cette scène de réprimande suprême aboutit non au rejet de Catherine Morland par Henry Tilney, mais à un effet contraire, puisque par la suite : « the only difference in his behaviour to her, was that he paid her rather more attention than usual ».

Pour Catherine, il est devenu « [t]he formidable Henry » (*NA*, 199). Elle s'inscrit ainsi dans les règles établies de façon ironique par le discours sur l'ignorance, dans la mesure où elle participe de celles pour qui « imbecility [...] is a great enhancement of their personal charms » (*NA*, 111) — où « their » renvoie autant à « men » qu'à « women ». La fonction de l'ignorance dans la rencontre amoureuse semble jouer le rôle de la levure pour le pain. De part et d'autre, elle favorise le principe de la « cristallisation » amoureuse décrite par Stendhal dans son livre sur l'amour. L'esprit de l'amant s'apparente « [a]ux mines de sel de

Salzbourg »⁵⁴⁰, lorsqu'il « tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections »⁵⁴¹. Les « plus petites branches » du « rameau d'arbre effeuillé par l'hiver »⁵⁴² sont alors « garnies d'une infinité de diamants, mobiles et éblouissants »⁵⁴³ et « on ne peut plus reconnaître le rameau primitif »⁵⁴⁴. Le grain de sel passe pour un diamant.

Les catégories de l'intelligence et de la bêtise sont-elles d'ailleurs si fiables ? Le discours de Catherine Morland est malmené par l'opposition entre « good view » et « the top of an high hill », puisqu'une vue en hauteur est, de façon logique, plus panoramique. De même l'opposition entre « a clear blue sky » et « a proof of a fine day » (*NA*, 110) ne lui semble pas logique. En effet, du point de vue de l'interprétation des signes, un ciel bleu indique qu'il n'est pas nécessaire de se munir d'un parapluie. L'interprétation des signes est ici bouleversée par l'introduction d'un nouveau jargon pour parler du paysage. Les signes sont définis par un certain type de langage et non l'inverse. L'idiome de Catherine Morland et l'idiome utilisé pour parler du paysage se trouvent dans une situation de différend, le référent du discours de Catherine ne peut plus se dire dans l'idiome d'Henry Tilney, celui du pictural.

Le langage des textes de Jane Austen n'est donc plus celui des signes de la sexuation conventionnels dans la littérature du XVIII^e siècle. Le parangon de l'angélisme féminin est en voie de disparition. Les femmes qui auraient pu l'incarner dans les romans de Jane Austen appartiennent au champ du deuil, à l'instar de Lady Elliot, de Mrs. Woodhouse ou encore de Mrs. Tilney. Il est vrai, ainsi que l'écrit Patricia Beer, que la figure de Lady Elliot incarne un certain idéal féminin — « The archetypal good wife and mother of Jane Austen's day and of many other days both earlier and later, with duties, ties, loyalties and allegiances, living through others, with no impulses of her own » — et qu'elle apparaît dans toute la gloire de ce modèle : « surrounded unexpectedly with a glow ».

Cependant, cette gloire est aussi décrite avec ses contreparties peu réjouissantes. Tout d'abord, Lady Elliot, tout comme Mrs. Woodhouse et Mrs. Tilney, parce qu'elle sont mortes, ne sont plus qu'un souvenir au sein des récits austeniens. Elles appartiennent en somme à une autre histoire. Par ailleurs, il faut prendre en considération le fait que les brèves allusions à une existence antérieure à leurs décès laissent entrevoir un malheur certain. Vertu et bonheur ne sont pas indissociablement liés. Au contraire, la vertu est promesse de malheur. Même Charlotte Lucas, qui tente d'occuper la posture de la bonne ménagère, n'inspire pas l'idée du bonheur, mais plutôt celle du confort. Son empire est fait d'objets et de choses sur lesquels elle règne. Mais, comparée à celle de Lady Elliot, sa position paraît préférable. Les propos de

⁵⁴⁰ Stendhal, *De l'amour*, 34

⁵⁴¹ *Ibid.*, 35

⁵⁴² *Ibid.*, 34

⁵⁴³ *Ibid.*, 34-35

⁵⁴⁴ *Ibid.*, 35

Patricia Beer qui compare Charlotte Lucas à Lady Elliot vont dans ce sens : « The portrait of bustling Charlotte Collins, née Lucas, with 'her home and her house-keeping, her parish and her poultry' is much less depressing. »⁵⁴⁵ C'est moins la compagnie de son mari qui lui importe que ses possessions. Elle trouve dans ce rapport aux choses la possibilité d'une liberté que n'ont pas su s'autoriser les femmes angéliques telles que Lady Elliot, Mrs. Tilney ou Mrs. Woodhouse. Charlotte Collins sait comment prendre les choses en main, elle ne s'installe pas dans la même passivité.

Les héroïnes fabriquées par Jane Austen s'opposent à la catégorie de la jeune femme angélique, portée par la *doxa* sociale et littéraire, recherchée par des personnages tels que Mr. Collins et Mr. Woodhouse. Elles s'opposent à ce récit qui les assignent à un rôle, une posture, s'efforçant de développer un récit autre, autant qu'une parole authentique. Or une telle parole est rarement entendue. Comme cela a été développé, Mr. Collins n'entend pas Elizabeth Bennet. En outre, les figures féminines sont d'une grande diversité. Parmi les héroïnes, l'unité n'est pas de mise. Chacune d'elles est une incarnation différente de la féminité. Il ne s'agit pas de la femme, mais des femmes, un choix plus réaliste que féministe. Les critiques condamnent parfois Fanny Price ou Anne Elliot, les trouvant décevantes, comparées à Elizabeth Bennet ou à Emma Woodhouse. Cependant, la diversité des goûts est préférable, comme le rappelle John Wiltshire : « I have made the heroine 'my Fanny' too. One might wonder, in turn, about the motives of this (male) critic in reconstructing the figure, and the novel, in these apparently nonpolitical, neo-romantic terms. What reply shall he give—but to blush? »⁵⁴⁶

Comme l'écrivent Sandra M. Gilbert et Susan Gubar, les héroïnes austeniennes sont fabriquées comme des monstres — « manufactured like monsters »⁵⁴⁷. Le monstre s'oppose à l'ange. La fabrication des héroïnes vise à remettre en cause les repères doxiques qui favorisent la lecture d'un visage et surtout les signes de la sexuation. De fait, il s'agit de montrer que, à l'instar de Catherine Morland, les héroïnes sont un produit fabriqué par le récit et que dans les romans de Jane Austen, il faut s'attendre à des héroïnes qui déjouent les attentes. Une beauté non conventionnelle, comme la soit-disant laideur de Catherine Morland, est déjà un signe de leur opposition : « a disdain of dark or tanned complexions was typical during Austen's time, in part because paleness signified delicacy and demonstrated that one did not labour outdoors. Working against such stereotypical notions, several of Austen's heroines—such as Marianne Dashwood and Mary Crawford—have dark complexions »⁵⁴⁸.

⁵⁴⁵ Beer, Patricia, *op. cit.*, 79

⁵⁴⁶ Wiltshire, John, *op. cit.*, 109

⁵⁴⁷ Gilbert, Sandra M. et Gubar, Susan, *The Madwoman in the Attic*, 129

⁵⁴⁸ Jonhson, Claudia L., *Jane Austen. Women, Politics, and the Novel*, note 271, 375

Cependant, le monstre est condamné à s'autodétruire rappellent Sandra M. Gilbert et Susan Gubar⁵⁴⁹. Elles considèrent que cette monstruosité n'a qu'un temps et finit par un domptage : « the taming not just of any woman but specifically of a rebellious, imaginative girl who is amorously mastered by a sensible man ». L'histoire est celle de l'échec d'une métamorphose. La jeune fille ne quitte le foyer familial que pour se retrouver dans la position d'une enfant par rapport à son mari (« a daughter to her husband »), ce dernier étant forcément « an older and wiser man who has been her teacher and her advisor, whose house can provide her with shelter and sustenance and at least derived status, reflected glory »⁵⁵⁰. Pour ces deux auteurs, le dénouement des romans austeniens est à chaque fois un rejet hors du texte du discours singulier qui, pendant un temps, a tenté de se faire entendre. Le discours revendiqué comme vrai, dans les romans de Jane Austen, s'il n'est ni le fait des anges, ni des monstres, se situe-t-il alors du côté des figures masculines ?

⁵⁴⁹ Gilbert, Sandra M. et Gubar, Susan, *op. cit.*, 129

⁵⁵⁰ *Ibid.*, 154

Chapitre 3 :

Quand l'esprit vient au discours

Les mots ont une histoire. Le fonctionnement sémiotique et sémantique des signifiants est fondé dans une expérience, celle du langage, au niveau social, mais aussi au niveau de l'idiome singulier d'un sujet. Empreinte de mystère, cette expérience est la cause des effets des signifiants, ainsi que de l'émergence d'un désir, objet de reconnaissance ou de dénégalation. Lorsqu'un discours n'est pas au fait du désir qui l'habite, il produit illusions et erreurs. L'apprentissage, résultat de l'expérience, dans l'œuvre austenienne est constitué par l'évolution de la lecture des signes de ce même désir. Le désir n'est pas en ce sens ce qui se révèle au cœur du discours, mais ce qui s'y dissimule. Échappant sans cesse à la saisie complète, il reste objet d'interprétation.

En outre, si les éléments constitutifs de l'expérience, tels que la mort, le voyage ou la rencontre, dans les romans de Jane Austen, s'inscrivent dans la tradition du roman d'apprentissage, il n'en va pas de même des signes de la féminité. Les bonnes intentions mènent aux pires conséquences et le soubassement égocentrique de l'altruisme est sans cesse rappelé. Les signes de l'altruisme, du souci de l'autre renvoient à soi, au narcissisme, ainsi que le montrent les exemples d'Emma Woodhouse, d'Anne Elliot ou de Mr. Woodhouse. Personnages féminins et masculins sont unis dans une même passion, celle de la vanité.

Les signes de la sexuation sont modifiés, sans pour autant renvoyer la féminité à la catégorie de la transgression, comme l'a fait Daniel Defoe avec *Moll Flanders* ou comme le fera plus tard Wilkie Collins, avec la figure de Magdalen, dans *No Name*. L'indice prometteur constitutif de cette figure de la transgression est son talent pour jouer tous les rôles, lui

permettant de tromper le regard de son audience avec un talent à nul autre pareil. Magdalen, de ce fait, montre une capacité inédite à jouer les règles du discours social contre lui-même, puisque selon ce discours, suivant un principe théâtral simpliste, l'habit fait le moine. De façon tout à fait distincte, une catégorie féminine encore indéfinissable est mise en scène dans les romans de Jane Austen. Les héroïnes austeniennes ne se situent ni du côté du divin, comme c'est le cas pour Clarissa Harlowe, qualifiée de déesse par Lovelace (« [his] goddess »⁵⁵¹), ni du côté du diabolique, que l'intelligence calculatrice et impitoyable de Becky Sharp dans *Vanity Fair* peut illustrer.

Quant à Moll Flanders, son cas est indécidable. La structure même du récit est problématique dans la mesure où, comme l'écrit Richard Pedot dans *Le Seuil de la fiction* : « une bonne partie de l'ironie passe par l'impossible coïncidence entre le mouvement de la pensée de la narratrice (Moll, à l'âge de son "repentir") et le flux de l'expérience (celle de Moll la pécheresse) qu'elle tente de restituer en un récit, ce qui ne peut que compliquer et rendre illusoire la linéarité de ce dernier »⁵⁵². Même au moment de son prétendu repentir et lorsqu'elle retrouve son fils, issu d'une relation incestueuse avec son frère (qu'ils ont eue, bien sûr, dans l'ignorance qu'ils étaient frère et sœur), elle songe plus que tout aux biens qu'elle va pouvoir acquérir : « and he could not have told me better news than to tell me that what his grandmother has left me was entrusted in his hands, who I doubted not now he knew who I was, would, as he said, do me justice »⁵⁵³.

Elle n'accepte en effet de se faire reconnaître par son fils que lorsqu'elle apprend que pour entrer en possession de son héritage, elle doit passer par lui. Ce côté diabolique est toutefois tempéré par la façon dont Moll Flanders prétend être repentie et par le fait que l'immoralité de ses actes semble devoir plus au hasard ou à la nécessité qu'à une véritable volonté de nuire. Daniel Defoe crée ainsi une figure réellement oxymorique. Moll Flanders est tour à tour maman et putain, sainte et immorale, victime et coupable, incarnant une espèce de diabolique innocence ou d'innocence diabolique, mais pas au sens du « paradigme tragique »⁵⁵⁴, décrit par Giorgio Agamben en ces termes : « le tragique, c'est [...] la reconnaissance inconditionnelle d'une faute objective par un sujet qui nous apparaît innocent ». Dans le cas de Moll Flanders, son cas est ironiquement indécidable, tour à tour coupable et innocente, en même temps coupable et innocente.

Dans les romans de Jane Austen, signes de la sexuation féminine et signes de l'idéal, que ce soit un idéal du vice ou de la vertu, se séparent. Il est vrai que défendre la démarche

⁵⁵¹ Richardson, Samuel, *Clarissa, or, The History of a Young Lady*, 399

⁵⁵² Pedot, Richard, *Le Seuil de la fiction*, 21

⁵⁵³ Defoe, Daniel, *Moll Flanders*, 289

⁵⁵⁴ Agamben, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, 104

richardsonienne, défendre la femme en la situant du côté de l'ange, que ce soit sous la figure de Pamela ou de Clarissa, pour faire de l'homme un méchant diable, n'aboutit à rien, tant chacun sait combien, selon les termes de Pascal : « qui veut faire l'ange fait la bête »⁵⁵⁵. Ange et bête, divin et démoniaque ne sont que les deux faces d'une même réalité, d'un même préjugé, d'une même misogynie, incarnée au plus haut point en la personne de Marie-Madeleine dans le Nouveau Testament. Passer de la prostituée à la sainte est toujours possible. Sortir de cette antithèse est un enjeu plus coriace, relevé par ceux qui, comme Jacques Lacan, soutiennent que rien ne permet de parler de « *La femme* »⁵⁵⁶.

Comment ce refus d'une image stéréotypée de La femme est-il perceptible dans les romans de Jane Austen ? Claudia L. Johnson considère que dans *Emma*, les signes de la féminité et de la virilité sont revisités par un déplacement de la frontière établie entre les deux, dans le courant du dix-huitième siècle, à travers la tradition des romans gothique et sentimental : « As Wollstonecraft, Burney, and Radcliffe severally show, sentimental man, having taken over once-feminine attributes, leaves to women only two choices: either the equivocal or the hyperfeminine. For if the man Werther is already the culture's paragon of feeling, then any feeling differentially attributed to women must be excessively delicate, morbidly *over-sensitive*. »⁵⁵⁷ Dans cette description, se retrouve la problématique personnifiée respectivement par Elinor Dashwood, d'une part, et par Mrs. Dashwood et sa fille Marianne, d'autre part. Position masculine et féminine sont indissociables. Le mouvement décrit par Claudia L. Johnson — « diminishing the authority of male sentimentality, and reimmasculating men and women alike »⁵⁵⁸ — et justifié par sa lecture d'*Emma* vaut pour l'ensemble de l'œuvre austenienne. Hommes et femmes, au lieu d'être dans une position où les signes des uns et des autres s'opposent, se retrouvent à partager un plus grand nombre de signes.

Les signes de l'angélisme, de la perfection trouvent encore leur place pour la représentation de personnages secondaires, à l'instar de Jane Bennet ou de Jane Fairfax, ou de personnages morts, telles Lady Elliot ou Mrs. Woodhouse. Il est surprenant à cet égard de remarquer que les deux premières jeunes femmes portent le nom de leur auteur, Jane. Le jeu sur les prénoms est intéressant dans l'ensemble de l'œuvre, puisque le prénom Elizabeth par exemple est attribué à Elizabeth Bennet et à Elizabeth Elliot, deux personnages essentiellement distincts. Le signe onomastique invite à un jeu de recomposition qui sans doute prolonge l'œuvre de mise en question du signe. Le but des textes est un jeu avec les

⁵⁵⁵ Pascal, *Pensées*, 283

⁵⁵⁶ Lacan, Jacques, *Encore*, 94

⁵⁵⁷ Johnson, Claudia L, *Equivocal Beings*, 12

⁵⁵⁸ *Ibid.*, 191

signes : créer des effets d'attente, à partir de l'usage de signes conventionnels, pour les relier à une fonction à un moment donné, puis à une autre, dans un contexte distinct. Quelle est la conséquence de ce jeu avec les signes ? Si le discours moral ne s'adresse plus à la femme pour l'éduquer, quelle est sa visée ?

A. Dialectique ?

Selon Juliet McMaster, le but didactique des romans de Jane Austen est de montrer combien la vanité est un obstacle essentiel à l'interprétation des signes. Cet apprentissage est le fait d'hommes d'esprit capables de guider sur le chemin de la raison des femmes trop exubérantes. Les héros jouent le rôle de mentors sur la scène austénienne. Leurs récits l'emportent sur celui des héroïnes. Juliet McMaster insiste sur le caractère œdipien impliqué par la relation entre maître et élève dans les textes austéniens. En effet, cette relation implique la présence d'une très jeune femme et d'un homme en général bien plus expérimenté, plus âgé et/ou beaucoup plus riche, histoires d'amour ainsi décrites par Juliet McMaster : « love stories in which the heroine falls in love with a man who is her tutor, or her mentor, or her superior in age, experience or authority ». Tout comme Sandra M. Gilbert et Susan Gubar, Juliet McMaster compare cette relation à celle entre un père et sa fille : « No doubt there is an Oedipal element in the relationship: the daughter is sexually attracted to the embodiment of her father's loving rule. »⁵⁵⁹ Les héros austéniens occupent de façon invariable par rapport aux héroïnes deux rôles majeurs, celui d'éducateur et celui de protecteur.

Pour ces différents auteurs, le discours amoureux est à chaque fois l'aboutissement dialectique d'une rencontre entre deux formes opposées de discours. Le discours féminin hors normes séduit des hommes un peu blasés du discours ambiant. Quant au discours masculin, il permet à ces femmes, grâce à l'opération de l'amour, de rentrer dans la norme. En d'autres termes, après le moment de la contradiction entre la généralité de l'idiome social et la singularité de l'idiome féminin, le moment de *l'Aufhebung* advient par la reprise de cet idiome au sein du discours masculin, ce qui réconcilie la singularité du second avec la généralité de l'idiome social. Toutefois Jane Austen est-elle vraiment hégélienne ? Certains couples montrent d'emblée que ce schéma n'est pas toujours présent d'une façon aussi nette, tels le capitaine Wentworth et Anne Elliot ou Elinor Dashwood et Edward Ferrars. En outre, d'autres éléments sont susceptibles de venir remettre en question la prétendue structure dialectique des romans austéniens.

Marianne Dashwood reconnaît ses erreurs d'interprétation et elle est prête à changer. Elle reconnaît sa propre responsabilité dans ses erreurs et dans le fait de se mettre en danger, avec pour conséquence de se marier avec un homme effectivement bien plus âgé qu'elle, le colonel Brandon. Il est le narrateur des histoires des deux Eliza, récit qui se rapproche

⁵⁵⁹ McMaster, Juliet, *Jane Austen on Love*, 42

beaucoup du roman sentimental, là où le texte de Jane Austen dénote une volonté de s'en dissocier, tout en faisant de lui « a kind of sentimental narrator »⁵⁶⁰, écrit Clara Tuite. Marianne est la femme qu'il parvient à sauver, alors qu'il a échoué avec les deux autres femmes de sa vie. La figure du colonel Brandon favorise la réconciliation de l'idiome de Marianne avec les conventions sociales. Pourtant la figure du colonel Brandon n'est-elle pas elle-même ambivalente ? Il connaît par exemple Willoughby mieux que Marianne, puisqu'il découvre qu'il est le séducteur de la jeune Eliza, celle qui est encore en vie.

Clara Tuite souligne la façon dont il prend sa position de narrateur et montre qu'en tant que narrateur sentimental, il se distingue fortement de ses prédécesseurs. Sa position n'est pas celle des narrateurs dans les romans de Fanny Burney ou de Richardson. Il se montre très prudent et ose à peine en occuper cette posture, engageant ainsi son propos :

My object—my wish—my sole wish in desiring it—I hope, I believe it is—is to be a means of giving comfort;—no, I must not say comfort—not present comfort—but conviction, lasting conviction to your sister's mind. My regard for her, for yourself, for your mother—will you allow me to prove it, by relating some circumstances, which nothing but a *very* sincere regard—nothing but an earnest desire of being useful—I think I am justified—though where so many hours have been spent in convincing myself that I am right, is there not some reason to fear I may be wrong? (SS, 204)

Tout de suite, l'affluence des tirets saute aux yeux. Ces tirets marquent l'incertitude du colonel Brandon quant aux termes à employer. Le choix des mots lui pose un problème : « object » ou « wish », « hope » ou « believe », « comfort » ou « conviction ». Une autre difficulté est de savoir ce qui le décide à parler et à faire ce récit, et si cela est vraiment utile. Se rendre utile est la cause finale à laquelle il se raccroche : « nothing but an earnest desire of being useful ». La finalité de ses propos est de fait un enjeu décisif, dans la mesure où cela va entraîner un certain nombre de conséquences. La première conséquence est l'effet du récit sur son auditoire, Elinor dans un premier temps, puis par Elinor interposée, Marianne. Le colonel Brandon, en tant que narrateur, est avant tout pétri de doutes : « I think I am justified » (il n'est pas sûr), « so many hours have been spent in convincing myself that I am right ». Il veut, par son récit, se mettre au service de ses amies — « My regard for her, for yourself, for your mother », « nothing but a sincere regard » —, tout en n'étant pas entièrement convaincu que cela puisse vraiment servir : « is there not some reason to fear I may be wrong? »

Les tirets apparaissent aussi lorsque le narrateur Brandon en train de raconter son récit se dédouble pour en devenir le lecteur, se laissant ainsi déborder par ses émotions, ce qui n'est pas sans conséquence pour son public : « He could say no more, and rising hastily walked for

⁵⁶⁰ Tuite, Clara, *Romantic Austen, Sexual Politics and the Literary Canon*, 65

a few minutes about the room. Elinor, affected by his relation, and still more by his distress, could not speak. He saw her concern, and coming to her, took her hand, pressed it, and kissed it with grateful respect. A few minutes more of silent exertion enabled him to proceed with composure. » (SS, 206-207) Le silence, phrase-affect, envahit les discours du colonel (« could say no more », « A few minutes more of silent exertion ») et d'Elinor (« could not speak »). Or, le colonel Brandon est en train de faire le récit du différend entre discours social et discours amoureux. Le besoin d'argent est la seule raison pour laquelle le colonel et la première Eliza ont été violemment séparés et condamnés à être malheureux. La question de la fortune et non celle du cœur a décidé de l'union d'Eliza avec le frère aîné du colonel Brandon.

Son récit relève en ce sens d'une tonalité juridique. Il prend le parti de s'efforcer d'énoncer en quoi la femme qu'il a aimée s'est retrouvée dans la position de victime, abusée par le protecteur dont elle dépendait, à savoir le père du colonel Brandon. Néanmoins, selon l'idiome de la société de l'époque, cette femme est une femme déchue et coupable, une moins que rien qui doit se cacher à la campagne. Son but est de renouveler le jugement social, concernant la position de la victime et du coupable. Ici le coupable est Willoughby, non pas Eliza :

I had no hope of interfering with success; and sometimes I thought your sister's influence might yet reclaim him. But now, after such dishonourable usage, who can tell what were his designs on her? Whatever they may have been, however, she may now, and hereafter doubtless *will*, turn with gratitude towards her own condition, when she compares it with that of my poor Eliza, when she considers the wretched and hopeless situation of this poor girl, and pictures her to herself, with an affection of him as strong, still as strong as her own, and with a mind tormented by self-reproach, which must attend her through life. Surely this comparison must have its use with her. She will feel her own sufferings to be nothing. They proceed from no misconduct, and can bring no disgrace. On the contrary, every friend must be made still more her friend by them. Concern for her unhappiness, and respect for her fortitude under it, must strengthen every attachment. Use your own discretion, however, in communicating to her what I have told you. You must know best what will be its effect; but had I not seriously, and from my heart believed it might be of service, might lessen her regrets, I would not have suffered myself to trouble you with this account of my family afflictions, with a recital which may seem to have been intended to raise myself at the expense of others. (SS, 210)

Ce passage permet de considérer la seconde conséquence redoutée par le colonel Brandon, à savoir l'interprétation possible par son auditoire des raisons qui le poussent à raconter : « a recital which may seem to have been intended to raise myself at the expense of others ». Néanmoins il ne peut tromper personne. Il est indéniable qu'il sert son propre intérêt, ce dont Elinor a conscience puisqu'elle sait que le colonel Brandon aime Marianne. Il sait en outre que le couple de Marianne et Willoughby est désormais de l'histoire ancienne. Le fait même

qu'il choisisse ce moment précis pour parler montre qu'il agit en fonction d'une stratégie précise. L'intérêt est de montrer que, du point de vue du discours, il éprouve le souci de soutenir que la finalité du récit doit être de servir celles à qui il s'adresse et non celui qui le profère. En d'autres termes, pour un bon narrateur, le public est roi.

Le colonel Brandon éprouve d'ailleurs le besoin de justifier pourquoi il n'a pas parlé plus tôt : « I had no hope of interfering with success; and sometimes I thought your sister's influence might yet reclaim him. » Il donne deux raisons à cela. Tout d'abord, en tant que destinataire d'un discours, il sait que son récit ne peut acquérir une autorité que si la destinataire implicite (Marianne Dashwood) est prête à une reconnaissance réciproque de cette même autorité. Il sait que pour être entendu, il faut que l'auditeur veuille entendre, ce qui est une règle essentielle de la narration. Le narrateur est prudent lorsqu'il raconte son histoire, car s'il brusque les oreilles de son public, il risque d'être conspué. Pour être entendu, il faut une stratégie. Il transmet ce conseil à Elinor : « Use your own discretion, however, in communicating to her what I have told you ». À travers le colonel Brandon et Elinor, la question posée est celle de l'adéquation entre forme et contenu. Certains récits doivent se dire d'une certaine manière et pas d'une autre, aussi bien en fonction de la personne à qui il s'adresse, qu'en fonction de leur contenu. Question de forme et question de contenu sont indissociables.

La seconde raison qui explique pourquoi il a ainsi différé son récit est qu'il vivait dans l'espoir que Marianne transforme Willoughby. Il est habité par le fantasme du libertin réformé par une figure féminine divine, fantasme battu en brèche par la littérature, que ce soit dans *Les Liaisons dangereuses* ou dans *Clarissa*, romans dans lesquels ce fantasme ne connaît pas une issue heureuse. Que dire alors de l'exemple de *Pamela* ? Les choses y sont différentes, écrit Jean-Jacques Lecercle, car « B est un piètre violeur, [...] il n'a pas le courage d'aller jusqu'au bout de ses intentions, alors qu'il y est presque, c'est-à-dire dans le lit de Pamela ». Selon Jean-Jacques Lecercle, de ce point de vue, « [l]es parodies de *Pamela* sont [...] plus réalistes : il faut quelque *deus ex machina*, et non l'attendrissement du méchant, pour que Fanny, dans *Joseph Andrews*, évite le pire ». Autrement dit, dès le départ, « ce que B veut de Pamela, ce n'est pas la jouissance de sa personne, mais autre chose, un autre type de jouissance »⁵⁶¹. Le mariage entre B et Pamela est par conséquent rendu possible par le fait qu'il ne s'agit pas pour B du même fantasme que celui de Valmont (*Les Liaisons dangereuses*) ou que celui de Lovelace (*Clarissa*). De même, dans *Pride et Prejudice*, si le comportement de Mr. Darcy évolue après sa première demande en mariage à Elizabeth, il n'a toutefois jamais été présenté comme un libertin. Il ne s'agit donc pas de la même évolution.

⁵⁶¹ Lecercle, Jean-Jacques, « La circulation dans *Pamela* », 12

Clara Tuite considère que le colonel Brandon lui-même est un tel exemple d'homme réformé, elle le décrit comme « a reformed rake, a man with a past ». Cependant, rien ne laisse supposer que l'expérience du colonel Brandon soit celle d'un tel homme. Son ambivalence provient plutôt de sa position en tant que narrateur sentimental, c'est-à-dire, celle dont l'autre est le libertin, sans pour autant en être un. En effet, chacune de ces deux figures, narrateur sentimental et libertin, possèdent une même connaissance, dans la mesure où « both [...] derive their own mastery from the fiction of innocence », ce qui fait du colonel Brandon « the only knowing reader in *Sense and Sensibility* ». Cette connivence entre le narrateur sentimental et le personnage du libertin explique la réticence du colonel Brandon à raconter l'histoire d'Eliza. Il en sait d'une certaine manière trop et s'efforce d'éviter de confronter Elinor à ce trop.

En outre, cette question de la fiction de l'innocence permet de reposer les termes du différend évoqué ci-dessus. En effet, le génitif est ambivalent, ce n'est pas seulement une fiction au sujet de l'innocence, mais aussi une innocence fictive. L'innocence des figures féminines serait une fiction, tout autant que leur victimisation, ce qui est vrai d'Eliza, de Marianne Dashwood ou encore de Lydia Bennet. Elles perdent, ou pour ce qui est de Marianne, manque de perdre, leur respectabilité. Toutefois le récit du mariage de Lydia Bennet avec Wickham est traité de façon ironique, dans la mesure où Lydia Bennet s'en réjouit. Lydia Bennet, personnage comique, trouve la force de transformer en avantage ce qui est aux yeux de certains une déchéance. En d'autres termes, les textes austeniens tournent en dérision le mythe de l'innocence et en montrent aussi bien l'aspect fictif, que la connivence masculine avec ce mythe. Le mythe de l'innocence féminine sert l'intérêt des auditeurs masculins plus qu'un auditoire féminin.

Le différend en question n'est donc pas entre une femme incapable de dire son innocence et le discours social qui la condamne. Si différend il y a, c'est au contraire entre le mythe de l'innocence féminine et la part de responsabilité des femmes dans leur propre malheur. Cette responsabilité est alors impossible à dire, à énoncer. De même, il est impossible dans le discours social d'en faire autre chose qu'une condamnation, ce que fait pourtant Lydia Bennet par exemple. En créant cette figure de l'excès, le texte austenien se donne le droit d'envisager la possibilité d'une telle issue, même si elle n'est pas mise sur le même plan que le mariage des deux autres sœurs, Jane et Elizabeth. Dans le cas de Lydia Bennet, il est montré également qu'elle n'est pas victime de Wickham. C'est même l'inverse qui est suggéré. Wickham se laisse entraîner dans une situation qui est loin de le soulager de ses difficultés financières ou de le satisfaire. L'exemple de Lydia Bennet permet en ce sens un discours implicite irrecevable pour le public de l'époque. La prudence des romans austeniens

est aussi celle du colonel Brandon. Il faut ménager son public pour avoir une chance d'être entendu.

Toutefois ce dévoilement du mensonge de l'innocence n'est pas présent dans le discours du colonel Brandon. Dans sa comparaison entre Eliza et Marianne, parce qu'il considère que la seconde n'a rien fait de mal (« no misconduct », « no disgrace »), il ne parvient pas à envisager en quoi elle a joué aussi sa partie dans cette affaire. Il insiste avec force dans les deux phrases suivantes, sur la façon dont les amis de Marianne doivent réagir à tout cela, non pas en la condamnant à l'abandon, comme cela a été le cas pour les deux Eliza, mais au contraire par une présence accentuée : « every friend must be made still more her friend », « Concern for her unhappiness, and respect for her fortitude under it, must strengthen every attachment. » De cela il faut déduire que le sort d'Eliza implique ce que le destin de Marianne évite de justesse. Pour lui, il existe une ligne de partage bien définie entre la culpabilité et l'innocence.

Cette limite est sociale. Avant le passage à l'acte sexuel, la responsabilité féminine n'est pas engagée, la femme est victime. Si le passage à l'acte est commis, alors culpabilité et innocence sont inversées, et c'est à la femme qu'il revient d'en porter le poids, ce qui sera le cas du personnage de Tess Durbeyfield, inventé par Thomas Hardy. Dans les romans de Jane Austen, l'enjeu est de mettre en évidence les torts respectifs : Wickham et Lydia Bennet ou bien, Willoughby et Marianne Dashwood. Le récit de leur rencontre se distingue en ce sens du discours social qui refuse de voir se mêler des catégories telles que masculin et féminin ou culpabilité et innocence. Les textes austeniens interrogent le côté simplificateur du discours social pour questionner la responsabilité. En ce sens, le discours austenien est impur, par opposition au discours social qui lui est pur. Le second sépare nettement les termes de dichotomies, dont le discours austenien montre les troublants mélanges.

Dès lors, le silence d'Elinor au moment du récit du colonel Brandon, en tant que phrase-affect, mérite d'être interrogée. Elle peut être liée à l'interprétation apportée par le colonel Brandon, celle d'une innocence féminine interdite par le discours social après le passage à l'acte, ou bien liée à l'impossibilité d'énoncer la responsabilité féminine. En effet, Elinor sait comment les faits et gestes de sa sœur sont responsables de la situation douloureuse à laquelle elle s'est condamnée. Dans ce contexte, le colonel Brandon occupe, en tant que narrateur, une position intermédiaire entre le genre du roman sentimental et les romans austeniens. Son côté sentimental révèle, selon Clara Tuite, que le roman sentimental est, pour *Sense and Sensibility*, une source d'inspiration : « its own generic forebears in the novel of sensibility »⁵⁶². Cette source d'inspiration n'est d'ailleurs pas propre à *Sense and Sensibility*,

⁵⁶² Tuite, Clara, *op. cit.*, 67

mais à l'ensemble des romans austeniens. La question de la responsabilité féminine est le point à partir duquel s'articule la différence entre les romans de Jane Austen et les autres types de romans avec lesquels ils jouent.

Les traits du narrateur Brandon qui font de lui un narrateur sentimental sont l'indécision et une sensibilité excessive. Pour Claudia L. Johnson, le colonel Brandon est même « morbidly *over-sensitive* »⁵⁶³, penchant qu'il a en commun avec Marianne. Le colonel Brandon a conscience de l'excès de ses émotions et il s'en excuse auprès d'Elinor : « but I have no right to wound your feelings by attempting to describe it—I have pained you too much already » (SS, 207). Il pose la question du droit à raconter. En effet, les excès de la sensibilité du narrateur sont-ils justifiés dans la mesure où ils vont provoquer les mêmes excès chez le lecteur ? Lire ou entendre un récit implique plaisir et peine. Or, une question est posée par le colonel Brandon à cet égard, celle de savoir à quoi cela peut servir : « But to what does all this lead? I seem to have been distressing you for nothing. Ah! Miss Dashwood—a subject such as this—untouched for fourteen years—it is dangerous to handle it at all! I will be more collected—more concise. » (SS, 208)

Le colonel Brandon, c'est très clair ici, est pris entre deux logiques, celle de sa trop grande sensibilité, face à laquelle un discours peut devenir un véritable danger — « dangerous » — et celle de la discrétion austénienne : « more collected—more concise ». Sa propre confusion trouve ainsi sa cause. Son discours est inspiré par deux styles très différents, ce qui explique pourquoi il tâtonne encore. Son discours est animé par la conscience de l'ambivalence du narrateur sentimental, qui se fait complice d'un récit dont les tenants et les aboutissants mériteraient d'être interrogés, ce qui explique sa réticence. En outre, en tant qu'homme, il parle des femmes et s'adresse à des femmes. Il est complice de la fiction de l'innocence, alors que le roman dont il est le personnage, ainsi que les personnages d'Elinor et de Marianne sont habités par la conscience de la responsabilité féminine d'une façon inédite. Mais, en dépit de ses efforts, il se laisse emporter. Son récit s'avère beaucoup plus long que prévu, une erreur à laquelle Elinor saura résister lorsqu'elle aura à transmettre à Marianne le récit du colonel Brandon, ou plus tard, celui de Willoughby lui-même.

Cependant, le discours du colonel Brandon, « as a reluctant narrator », selon les termes de Clara Tuite, relève d'un style qui définit aussi celui des romans de Jane Austen « who puts discretion into circulation in the text as a positive value and model of narration ». Ce souci de la discrétion est ainsi décrit par le personnage lui-même : « “You will find me a very awkward narrator, Miss Dashwood; I hardly know where to begin. A short account of myself, I believe, will be necessary, and it shall be a short one. On such a subject,” sighing heavily, “I

⁵⁶³ Johnson, Claudia L, *op. cit.*, 12

can have little temptation to be diffuse.” » (*SS*, 204-205) Il est conscient des difficultés que pose son récit, sans être pour autant capable d’éviter les écueils qu’il a repérés. Il se valorise lui-même aux dépens de ceux qu’il évoque à cette occasion.

Elinor et Anne Elliot sont toutes deux discrètes, qualité que n’a pas le capitaine Benwick : « Just as Anne’s discretion is quite pointedly contrasted with Captain Benwick’s public and theatricalized expressions of lost love, the actual literary models that Benwick quotes and mimics are the masculine models of Scott and Byron, engaged by Austen as implicit models of contrast to her own restrained, subtle and intimate style of the representation of love and loss. »⁵⁶⁴ Les excès du romantisme et du roman sentimental sont battus en brèche par la discrétion austenienne. L’estime est le maître mot de cette discrétion dans les romans de Jane Austen, modèle de l’amour, au sens où, ainsi que l’écrit Hoyt Trowbridge, « esteem is the rational and ethical basis of love »⁵⁶⁵. Raison, éthique et discrétion sont indissociables.

Le colonel Brandon devient un modèle dans sa façon de s’adresser aux femmes et de raconter leurs malheurs — « as male narrator of female misfortunes, Austen revises the novel of sensibility by turning the sentimental narrator into the ‘man of probity’, and reforming the male sentimental narrator and reader by turning him into a model of discretion »⁵⁶⁶ — tout en important au cœur du récit austenien un excès de sensibilité venu d’un autre genre. En ce sens, si Marianne Dashwood a trouvé en lui son mentor et son sauveur, il n’en reste pas moins un héros sentimental, renouvelé et remodelé pour être honnête. *Sense and Sensibility* transforme « a discredited sensibility into a respectable sympathy ». En effet, le narrateur sentimental est tout à la fois, précise Clara Tuite, « narrator/reader/spectator/voyeur »⁵⁶⁷. Les termes de la prudence et de la discrétion sont ainsi précisés, montrant que dans les romans de Jane Austen s’élabore une critique des écrits littéraires qui se complaisent à tout montrer. Tout montrer pour prétendre à un effet de vérité est illusoire. Le roman sentimental, par exemple, est pris au piège de l’innocence féminine, croyant pourtant défendre la cause féminine, à l’instar de Richardson. L’effet est inverse, nous disent les textes de Jane Austen.

L’erreur de Marianne est ainsi d’avoir cru que, selon la logique du discours social, et comme c’est le cas d’à peu près tous les personnages austeniens à un moment ou à un autre, l’habit fait le moine. Pour Marianne, Willoughby est une figure de la sensibilité exacerbée. Il en a les signes : la beauté, la prestance, la jeunesse. Or, le texte montre que le vrai héros de la sensibilité n’est pas Willoughby, mais le colonel Brandon. Le premier en est l’image, alors

⁵⁶⁴ *Ibid.*, 66

⁵⁶⁵ Trowbridge, Hoyt, *op. cit.*, 281

⁵⁶⁶ Tuite, Clara, *op. cit.*, 66

⁵⁶⁷ *Ibid.*, 67

que le second en a le discours. Marianne Dashwood croit ses yeux et non ses oreilles. Elle est transportée par une image, incapable d'entendre que celui qui est susceptible de parler avec elle un même idiome est le colonel Brandon. Elle doit renoncer à l'image pour accéder à la reconnaissance d'un discours. Cependant, comme l'analyse précédente l'a montré, ce discours n'est pas celui de la raison contre celui de la sensibilité. Le colonel Brandon ne devient l'époux de Marianne que parce qu'ils partagent tous deux un même idiome ou fantasme, certes affadi, néanmoins présent, celui de la sensibilité et du mythe de l'innocence.

Sur ce dernier point d'ailleurs, Marianne est plus éclairée que le colonel Brandon. Elle est celle qui est capable de reconnaître ses propres erreurs. *Sense and Sensibility* ne propose pas une résolution dialectique entre « sense » et « sensibility ». Une autre preuve en est la réaction d'Elinor lorsqu'elle apprend qu'Edward n'a pas épousé Lucy Ferrars : « Elinor could sit not longer. She almost ran out of the room, and as the door was closer, burst into tears of joy, which at first she thought could never cease. » (SS, 360) Le cœur d'Elinor n'est pas moins trop plein d'émotions que celui de Marianne. La différence est que la première se sent valorisée par sa capacité à les dissimuler, alors que la seconde conçoit cette tâche comme hypocrite. Difficile de décider où doit s'arrêter la domination de la raison et où doit commencer celle des sentiments.

C'est pourquoi une lecture dialectique des romans austeniens n'est pas pertinente, dans la mesure où elle fait perdre de vue les tensions des textes. L'une des tensions de *Sense and Sensibility* provient notamment de la comparaison entre la figure de Willoughby, d'une part et celles d'Edward Ferrars et le colonel Brandon, d'autre part. Le premier demeure plus séduisant. La fin du roman est tout imprégnée d'une nostalgie de la vivacité et de la conversation de Willoughby, autant du point de vue de Marianne que d'Elinor. Les oppositions lexicales qui sautent tout d'abord aux yeux, comme entre « sense » et « sensibility » se révèlent en ce sens factices. Le rapport entre les deux est plus complexe.

Si le dénouement des romans austeniens n'est pas l'aboutissement d'un processus dialectique, quelle est alors la visée du discours de la révélation ?

B. Discours de la révélation

En ce qui concerne Elizabeth Bennet, ce discours advient après sa lecture de la lettre de Mr. Darcy. Elle est amenée par cette lecture à reconnaître ses erreurs et à les interpréter comme des illusions, considérant que la faute en revient à sa vanité. Ce processus de remise en question des interprétations précédentes s'opère à partir du moment où elle reçoit la lettre de Mr. Darcy. Mr. Darcy joue là, à l'instar du colonel Brandon, le rôle d'un narrateur discret, dans son récit des faits et méfaits de Wickham : « You may possibly wonder why all this was not told to you last night. But I was not then master enough of myself to know what could or ought to be revealed. » (*PP*, 202) Dans ces propos, se retrouve le même souci essentiel du bon moment et de la bonne manière de dire les choses. Mr. Darcy réussit d'ailleurs brillamment, à tel point qu'après la lecture de sa lettre, le discours antérieur d'Elizabeth a perdu ses repères :

1 Her feelings as she read were scarcely to be defined. With amazement did she first understand that he believed any apology to be in his power; and stedfastly was she persuaded that he could have no explanation to give, which a just sense of shame would not conceal. With a strong prejudice against every thing he might say, she began his account of what had happened at Netherfield. She read, with an
5 eagerness which hardly left her power of comprehension, and from impatience of knowing what the next sentence might bring, was incapable of attending to the sense of the one before her eyes. His belief of her sister's insensibility, she instantly resolved to be false, and his account of the real, the worst objections to the match, made her too angry to have any wish of doing him justice. He expressed no regret for what he had done which satisfied her; his style was not penitent, but haughty. It was all pride and insolence.

10 But when the subject was succeeded by his account of Mr. Wickham, when she read with somewhat clearer attention, a relation of events, which, if true, must overthrow every cherished opinion of his worth, and which bore so alarming an affinity to his own history of himself, her feelings were yet more acutely painful and more difficult of definition. Astonishment, apprehension, and even horror oppressed her. She wished to discredit it entirely, repeatedly exclaiming, "This must be false! This cannot
15 be! This must be the grossest falsehood!"— and when she had gone through the whole letter, though scarcely knowing any thing of the last page of two, put it hastily away, protesting that she would not regard it, that she would never look at it again.

In this perturbed state of mind, with thoughts that could rest on nothing, she walked on; but it would not do; in half a minute the letter was unfolded again, and collecting herself as well as she could,
20 she again began the mortifying perusal of all that related to Wickham, and commanded herself so far as to examine the meaning of every sentence. The account of his connection with the Pemberley family, was exactly what he had related himself; and the kindness of the late Mr. Darcy, though she had not before known its extent, agreed equally well with his own words. So far each recital confirmed the other: but when she came to the will, the difference was great. What Wickham had said of the living was fresh in

25 her memory, and as she recalled his very words, it was impossible not to feel that there was gross
duplicity on one side or the other; and, for a few moments, she flattered herself that her wishes did not
err. But when she read, and re-read with the closest attention, the particulars immediately following of
Wickham's resigning all pretensions to the living, of his receiving in lieu, so considerable a sum as three
thousand pounds, again was she forced to hesitate. She put down the letter, weighed every circumstance
30 with what she meant to be impartiality—deliberated on the probability of each statement—but with little
success. On both sides it was only assertion. Again she read on. But every line proved more clearly that
the affair, which she had believed it impossible that any contrivance could so represent, was capable of a
turn which must make him entirely blameless throughout the whole.

The extravagance and general profligacy which he scrupled not to lay to Mr. Wickham's charge,
35 exceedingly shocked her; the more so, as she could bring no proof of its injustice. She had never heard of
him before his entrance into the—shire Militia, in which he had engaged at the persuasion of the
young man, who, on meeting him accidentally in town, had there renewed a slight acquaintance. Of his
former way of life, nothing had been known in Hertfordshire but what he told himself. As to his real
character, had information been in her power, she had never felt a wish of enquiring. His countenance,
40 voice, and manner, had established him at once in the possession of every virtue. She tried to recollect
some instance of goodness, some distinguished trait of integrity or benevolence, that might rescue him
from the attacks of Mr. Darcy; or at least, by the predominance of virtue, atone for those casual errors,
under which she would endeavour to class, what Mr. Darcy had described as the idleness and vice of
many years continuance. But no such recollection befriended her. She could see him instantly before her,
45 in every charm of air and address; but she could remember no more substantial good than the general
approbation of the neighbourhood, and the regard with which his social powers had gained him in the
mess. After pausing on this point a considerable while, she once more continued to read. But, alas! the
story which followed of his designs on Miss Darcy, received some confirmation from what had passed
between Colonel Fitzwilliam and herself only the morning before; and at last she was referred for the
50 truth of every particular to Colonel Fitzwilliam himself—from whom she had previously received the
information of his near concern in all his cousin's affairs, and whose character she had no reason to
question. At one time she had almost resolved on applying to him, but the idea was checked by the
awkwardness of the application, and at length wholly banished by the conviction that Mr. Darcy would
never have hazarded such a proposal, if he had not been well assured of his cousin's corroboration. (*PP*,
204-206)

L'ensemble du texte, ainsi que le chapitre dont il est tiré, sont une réflexion sur la lecture, sur la mauvaise (lignes 1 à 21) et la bonne (lignes 21 à 54) façon de lire. La conséquence première de la lecture de la lettre de Mr. Darcy est une profonde confusion : « Her feelings as she read were scarcely to be defined. » En effet, l'attitude d'Elizabeth à l'égard du texte qu'elle a sous les yeux est sur le moment ambivalente, oscillant entre compulsion et dégoût. Sa compulsion est constituée par un mélange de gourmandise et de précipitation : « eagerness », « impatience », « instantly ». Son désir de lire s'explique ici par son désir de savoir : « impatience of knowing what the next sentence might bring ».

Cependant, la confusion provient aussi du fait que ce qu'elle apprend n'est pas en accord avec ce qu'elle voudrait trouver dans cette lettre. Sa lecture, au lieu de confirmer « every cherished opinion of his [Wickham] worth », la confronte à d'autres passions : « Astonishment, apprehension, and even horror ». Dans ces conditions, le sens des propos de Mr. Darcy lui est insaisissable. Ses capacités mentales sont entravées : « an eagerness which hardly left her power of comprehension », « incapable of attending to the sense of the one before her eyes », « scarcely knowing any thing of the last page or two ». La valeur sémantique des mots est effacée sous leur poids sémiotique, à savoir le fait que chacun des mots de Mr. Darcy est pour elle une accusation, le poids de sa honte, les signes de sa faute.

Son esprit et son corps sont agités par un conflit entre deux désirs contradictoires, le désir de savoir et celui de ne pas savoir : Elizabeth « put it hastily away, protesting that she would not regard it, that she would never look at it again ». Jusqu'alors, elle a pris le parti du récit de Wickham contre celui de Mr. Darcy. Entre les deux, il faut désormais à nouveau décider lequel est coupable, lequel est innocent, puisque le discours de Mr. Darcy vient recomposer le sien. Elle voudrait nier son existence sans y parvenir. Or si elle le prend en compte, alors elle doit s'attendre à une recomposition kaléidoscopique de son discours. Le but est aussi pour elle de décider si elle a eu tort ou raison. Reconnaître qu'elle a eu tort implique une torture mentale : « the mortifying perusal of all that related to Wickham ». Sa vanité est en jeu. Toute la représentation qu'elle a élaborée s'écroule sous ses yeux.

Le lecteur est prévenu. Elizabeth parcourt cette lettre « [w]ith a strong prejudice against every thing he might say ». Les qualités d'Elizabeth⁵⁶⁸ montrent que son souci premier est celui de la vérité au détriment du désir d'être aimée, plutôt voir et dire la vérité que préserver l'affection dans le mensonge. Pourtant, elle est elle-même prise au piège du préjugé qui s'empare de celle qui ne parvient pas à adopter un jugement dépourvu de vanité, qui serait une position objective et neutre. Accepter de voir implique d'accepter de voir ses propres erreurs.

Pour lors, sa position en tant que lectrice est partielle. Elle désire trouver dans le texte un sens, avant même de l'avoir lu et de savoir ce qu'il contient. Mr. Darcy exprime une certaine forme de regret, mais elle ne satisfait pas le désir d'Elizabeth de le voir plier sous le poids de la culpabilité⁵⁶⁹. Elle voudrait que ce soit Mr. Darcy qui se sente coupable, dont le discours soit un discours de la faute. Le contraire advient. C'est son discours à elle qui s'engage sur cette pente. Elle s'attend à lire une lettre de pénitence, or Mr. Darcy n'a aucune intention de

⁵⁶⁸ « more quickness of observation » (*PP*, 15), « less pliancy of temper » (*PP*, 15) et « a judgment too unassailed by any attention to herself » (*PP*, 15)

⁵⁶⁹ « He expressed no regret for what he had done which satisfied her; his style was not penitent, but haughty. It was all pride and insolence. »

s'accuser de ce dont il est convaincu d'être innocent, une conviction à laquelle Elizabeth ne s'attend pas. C'est pourquoi, elle s'efforce d'opposer à cette réalité, la force des modaux « must » et « cannot be »⁵⁷⁰. Toutefois c'est peine perdue, ces modaux sont ici vides de sens. Ils n'expriment aucune nécessité ou impossibilité réelle, mais seulement le désir d'Elizabeth que ce soit ainsi, alors qu'il n'en est rien.

Cette analyse contredit la première phrase du chapitre XIII du Volume II dont le passage est extrait, à savoir qu'Elizabeth « did not expect it [the letter] to contain a renewal of his offers, [...] had formed no expectation at all of its contents » (*PP*, 204). Par conséquent, il faut comprendre qu'il s'agit là d'une phrase au discours indirect libre, dévoilant les pensées d'Elizabeth, c'est-à-dire l'ampleur de son aveuglement à son propre égard, ce que la suite montre. En effet, le contraire convient à sa réaction. Elle s'attendait à une nouvelle demande en mariage, celle d'un homme contrit et repent, lui demandant pardon et regrettant ses actions. Or, Mr. Darcy la surprend et montre un certain talent pour la narration, ce qui est aussi mis en relief par la façon dont Elizabeth est suspendue à chaque mot inscrit devant ses yeux.

Elizabeth finit par se reprendre et montre qu'elle est une héroïne austénienne et non une héroïne sentimentale, par la façon dont son désir de savoir l'emporte sur les passions qui obscurcissent son esprit : « when she read with somewhat clearer attention », « the letter was unfolded again », « collecting herself as well as she could » et surtout « [she] commanded herself so far as to examine the meaning of every sentence ». Elle ne perd pas la tête et se force à se confronter au discours de Mr. Darcy, à lui faire justice. Elle rejette les passions entraînées par le rapport sémiotique aux signifiants pour se préoccuper de leur sens.

Commence alors la seconde approche de la lecture par Elizabeth. La lettre de Mr. Darcy dont les termes exacts sont reproduits au chapitre XII est alors reprise, mais cette fois du point de vue d'Elizabeth, à partir de la singularité de son idiome. La seconde partie (lignes 21 à 54) du texte représente une seconde façon de lire où le lecteur ne cherche plus à trouver dans le texte ce qu'il veut y voir. La première condition est de lire plusieurs fois⁵⁷¹ et de prendre son temps⁵⁷². Ce moment est marqué par une incertitude forcée : « forced to hesitate ». Cette expression montre à la fois la puissance du discours de Mr. Darcy et la façon dont Elizabeth Bennet est soumise aux effets que ce discours a sur son propre discours à elle. Quelque chose d'inattendu advient, ce que Jean-François Lyotard appelle l'événement : « la contingence du

⁵⁷⁰ « She wished to discredit it entirely, repeatedly exclaiming, "This must be false! This cannot be! This must be grossest falsehood!" »

⁵⁷¹ « she read, and re-read with the closest attention »

⁵⁷² « She put down the letter, and weighed every circumstance », « deliberated on the probability of each statement », « After pausing on this point a considerable time »

futur »⁵⁷³, « l'événement d'un sens »⁵⁷⁴, « quelque chose arrive qui n'est pas tautologique avec ce qui est arrivé »⁵⁷⁵.

L'hésitation d'Elizabeth est alors signe de son attention à l'événement, puisque rien ne permet de décider en faveur de l'un plutôt que de l'autre — « On both sides it was only assertion » —, d'où l'ironie de ces propos : « with what she meant to be impartiality ». L'ironie provient des termes « what she meant » qui sous-entendent que ce qu'elle prend pour de l'objectivité n'en est pas. Comment un lecteur peut-il alors être un bon lecteur si objectivité et impartialité sont impossibles ? Pourtant, bien qu'entre Wickham et Mr. Darcy, Elizabeth ne puisse se fier qu'à la parole de l'un et de l'autre, les faits concernant Wickham sont le point où bascule son interprétation. Elle est peu à peu convaincue que les faits racontés par Mr. Darcy sont bien des faits. Elle ne peut plus douter de la véracité des propos de Mr. Darcy qui en appelle au colonel Fitzwilliam en tant que témoin : « she was referred for the truth of every particular to Colonel Fitzwilliam himself ».

La scène du discours devient juridique. La propre expérience d'Elizabeth confirme le rôle possible du colonel Fitzwilliam : « the story which followed of his designs on Miss Darcy, received some confirmation from what had passed between Colonel Fitzwilliam himself ». Quel est le discours qui doit l'emporter sur l'autre ? À ce moment du texte, indéniablement le récit de Mr. Darcy prend le pas sur le désir d'Elizabeth Bennet de sauver Wickham. Si Mr. Darcy peut brandir la figure du colonel Fitzwilliam, Wickham, lui, se présente seul à la barre. Elizabeth n'a pour défendre la cause de Wickham que sa propre mémoire⁵⁷⁶.

Deux problèmes se posent alors. Personne ne peut témoigner du passé de Wickham⁵⁷⁷ et de lui, elle ne se rappelle aucune vertu réelle, seulement son image : « His countenance, voice, and manner, had established him at once in the possession of every virtue », « She could see him instantly before her, in every charm of air and address ». Le plaisir de son image l'a conduite à conclure que le personnage était vertueux, comme si la beauté de l'âme devait se refléter, laisser une empreinte sur le corps. Un tel préjugé est inscrit dans le discours social et les textes de Jane Austen ne cessent de le dénoncer. Il s'agit à nouveau d'une illusion synecdochique : « countenance, voice, and manner » ont suffi, sans la prise en compte du tout. C'est pourquoi Elizabeth ne trouve aucun exemple de cette vertu qu'elle et les autres ont accordée à Wickham. L'image est fascinante, chacun désire s'y perdre, mais l'image est aussi trompeuse.

⁵⁷³ Lyotard, Jean-François, *Le Différend*, 87

⁵⁷⁴ *Ibid.*, 77

⁵⁷⁵ *Ibid.*, 120

⁵⁷⁶ « fresh in her memory », « she recalled his very words »

⁵⁷⁷ « Of his former life, nothing had been known in Hertfordshire but what he told himself. »

Elizabeth commence à percevoir cette implication de sa responsabilité, lorsqu'elle peut se dire que : « had information been in her power, she had never felt a wish of enquiring ». Elle s'est confortée dans l'illusion, elle l'a aimée, l'a chérie. Elle cherche alors encore à concilier les deux discours, celui de Mr. Darcy et celui de Wickham alors que pourtant elle sait qu'il est impossible de ne pas sentir que « there was gross duplicity on one side or the other ». La vérité de l'un est absolument incompatible avec celle de l'autre. Il faut reconnaître que l'un des deux ment. Les concilier impliquerait de devoir renommer le comportement de Wickham, en changeant les termes utilisée par Mr. Darcy : non plus « the idleness and vice of many years continuance », mais « casual errors ». D'ailleurs qu'est-ce qui justifie un tel choix ? Le roman pris dans son entier est loin de faire de Wickham le méchant absolu (Wickham/wicked) présenté par Mr. Darcy. Il semble être plus faible que vicieux.

Pourtant, Elizabeth est peu à peu convaincue par les propos de Mr. Darcy : « every line proved more clearly that the affair, which she had believed it impossible that any contrivance could so represent, was capable of a turn which must make him entirely blameless throughout the whole ». Quel renversement de son jugement par rapport au début du texte cité ci-dessus ! La seconde partie se termine sur les termes : « his cousin's corroboration », ce qui semble être décisif dans l'esprit d'Elizabeth, pour qui un témoignage a la valeur d'une preuve, bien qu'il soit difficile de considérer le colonel Fitzwilliam lui-même comme un témoin impartial. Il est partie prenante dans cette affaire. Mais le talent de Mr. Darcy en tant que narrateur est mis en valeur par cette stratégie. En appeler à la figure du témoin donne à l'affaire une tonalité juridique qui lui permet de se donner le rôle de l'homme trahi contre Wickham.

De ce point de vue, Wickham a échoué. Il commet dans son élaboration mensongère la même erreur que celle dénoncée par Swann chez la femme qu'il aime, Odette. Pour mentir dans l'urgence, Odette qui « ne trouvait plus dans sa tête que le vide », alors qu'« il fallait dire quelque chose » et qu'elle « rencontrait précisément à sa portée précisément la chose qu'elle avait voulu dissimuler et, étant vraie, était seule restée là [...] détachait un petit morceau, sans importance par lui-même, se disant qu'après tout c'était mieux ainsi puisque c'était un détail véritable qui n'offrait pas les mêmes dangers qu'un détail faux ». Wickham opère de la même façon : « The account of his connection with the Pemberley family, was exactly what he had related himself; and the kindness of the late Mr. Darcy, though she had not before known its extent, agreed equally well with his own words. So far each recital confirmed the other ». Wickham croit comme Odette que mélanger vérité et mensonge est la meilleure façon de dissimuler le mensonge.

Or, la mise en contexte dénonce ce même mensonge, la vérité finit par trahir le mensonge qu'elle encadre parce qu'ainsi que le constate Swann : « Elle se trompait, c'était

cela qui la trahissait, elle ne se rendait pas compte que ce détail vrai avait des angles qui ne pouvaient s'emboîter que dans les détails contigus du fait vrai dont elle l'avait arbitrairement détaché et qui, quels que fussent les détails inventés entre lesquels elle le placerait, révéleraient toujours par la matière excédente et les vides non remplis, que ce n'était pas d'entre eux qu'il venait. »⁵⁷⁸ Wickham, comme Odette, a commis une erreur, celle de négliger l'importance de la relation entre un détail et son contexte. Un extrait change de sens en fonction du contexte dans lequel il est pris. C'est pourquoi quelque chose sonne faux aux oreilles d'Elizabeth dans le récit de Wickham, alors que celui de Mr. Darcy la séduit. Le point de détail dans le récit de Wickham qui le trahit est l'allusion au testament du père de Mr. Darcy, en anglais, « the will » : « when she came to the will, the difference was great ». Il est significatif que le terme en jeu soit celui-là, puisqu'il peut aussi avoir le sens de désir. Le testament transmet un désir, une tradition. L'enjeu est de savoir lequel des deux fils a respecté le désir du père.

Dès lors, un changement s'opère dans la lecture d'Elizabeth, sous l'effet commun de la figure du témoin, et du talent épistolaire de Mr. Darcy, à tel point que dans la suite du chapitre du texte Elizabeth réinterprète le récit qui est le sien : « She was *now* struck », « How differently did every thing now appear in which he [Wickham] was concerned! » (*PP*, 207) Le « *now* » en italique souligne de façon ironique le revirement du jugement d'Elizabeth. Tout d'un coup, elle se trouve illuminée, persuadée qu'elle est d'avoir perçu les choses de travers, et d'être à présent dans le vrai. L'ironie interroge cette rupture en montrant l'excès.

Les références fréquentes à la mémoire — « remembered », repris aux pages 206 et 207 — ont aussi une tonalité ironique, puisque si elle se souvient, elle oublie en même temps beaucoup. Elle oublie qu'elle a défendu l'attitude mercenaire de Wickham à l'égard de Miss King (*PP*, 153). Elle met de côté le fait qu'elle a trouvé Mr. Darcy « proud and repulsive » (*PP*, 207). Elle considère Wickham, puis Mr. Darcy sous un tout autre jour. Sa lecture de la lettre de Mr. Darcy est pour elle une véritable expérience qui aboutit à modifier sa perception, celle du passé et du présent. Ce moment est à proprement parler critique. Le discours d'Elizabeth Bennet n'est plus le même, avant et après. Le discours de Mr. Darcy l'a emporté.

Les mots de Mr. Darcy sont repris plus loin et accentués par les propos d'Elizabeth, alors qu'elle tente de convaincre sa tante, Mrs. Gardiner, du risque encouru par Lydia en la compagnie de Wickham : « we all know that Wickham has every charm of person and address that can captivate a woman [...] that he has been profligate in every sense of the word. That he has neither integrity nor honour. That he is as false and deceitful, as he is insinuating » (*PP*, 284). Le discours d'Elizabeth est modifié par les propos de Mr. Darcy. Les charmes de

⁵⁷⁸ Proust, Marcel, *Du côté de chez Swann*, 265

Wickham auxquels elle était sensible deviennent matière à critique. À l'intérieur de son discours, Wickham devient une figure diabolique. Il n'est plus le même. Jusqu'à la lettre de Mr. Darcy, elle soutenait Wickham. En ce sens, la lettre de Mr. Darcy est pour Hoyt Trowbridge « the critical turning point » qui mène à « her painful reinterpretation of people and events »⁵⁷⁹. Ce point crucial du récit se retrouve dans d'autres romans où l'héroïne « fall into some kind of mistake or misjudgment »⁵⁸⁰, telles Catherine Morland ou Emma Woodhouse.

Cette confrontation à l'événement, par définition inattendue, implique pour Elizabeth Bennet une remise en question profonde et humiliante :

She grew absolutely ashamed of herself.—Of neither Darcy nor Wickham could she think, without feeling that she had been blind, partial, prejudiced, absurd.

“How despicably have I acted!” she cried.—“I, who have prided myself on my discernment!—I, who have valued myself on my abilities! who have often disdained the generous candour of my sister, and gratified my vanity, in useless or blameable distrust.—How humiliating is this discovery!—Yet, how just a humiliation!—Had I been in love, I could not have been more wretchedly blind. But vanity, not love, has been my folly.—Pleased with the preference of one, and offended by the neglect of the other, on the very beginning of our acquaintance, I have courted prepossession and ignorance, and driven reason away, where either were concerned. Till this moment, I never knew myself.” (*PP*, 208)

Le discours de Mr. Darcy la dégoûte d'elle-même. Les propos de Mary Poovey, de Sandra M. Gilbert et de Susan Gubar sur le rôle des personnages masculins semblent justifiés. Le récit d'Elizabeth est évincé par celui de Mr. Darcy. Cependant, c'est ne pas prendre en compte le fait que le discours de Mr. Darcy est lui aussi modifié par cette rencontre, ce qui sera développé plus loin.

En outre, si Elizabeth y voit plus plus clair, elle est encore loin de pouvoir énoncer tout ce que l'ironie du texte laisse entendre, notamment par le fait qu'elle renonce à interroger le récit de Mr. Darcy, ou qu'elle ne questionne pas la stratégie qu'elle a adopté à l'égard de ce dernier depuis le premier jour. L'ensemble du texte montre, de quelle manière intime, interprétation du texte et désir du lecteur sont liés. L'important est de remarquer qu'Elizabeth reconnaît l'omniprésence de la vanité en tant que passion barrant l'accès au discours de l'autre : « Pleased with the preference of one, and offended by the neglect of the other ». Toutefois cette reconnaissance a ses limites dans la mesure où Elizabeth n'envisage à aucun moment avoir pu vouloir séduire Mr. Darcy depuis le début. Le texte indique qu'Elizabeth prend pour de la lucidité ce qui n'en est peut-être pas vraiment. Par conséquent si la figure

⁵⁷⁹ Trowbridge, Hoyt, *op. cit.*, 277

⁵⁸⁰ *Ibid.*, 290

féminine se soumet à celle du mentor, cela se fait sans la complicité du texte, qui souligne au contraire avec ironie qu'il s'agit de remplacer une illusion par une autre. La question sera alors de se demander pourquoi cette illusion seconde n'en est pas moins rendue préférable par le texte.

L'humiliation subie par Elizabeth Bennet, Catherine Morland en fait aussi l'expérience : « Most grievously was she humbled. Most bitterly did she cry. [...] Her folly, which now seemed almost criminal, was all exposed to him, and he must despise her for ever. » (*NA*, 199). Catherine Morland « felt humbled to the dust » (*NA*, 173). Dès le premier moment, la vue est le facteur déclencheur de l'illusion gothique : « The sight of it made her start », « she stood gazing ». Son obsession est alors orientée par le désir de regarder à l'intérieur d'un objet qui l'intrigue : « I will look into it—cost me what it may, I will look into it » (*NA*, 163). Le champ lexical du regard est à omniprésent : « She now plainly saw », « Her greedy eye glanced », « If the evidence of sight might be trusted, she held a washing-bill in her hand », « seized another sheet and saw » (*NA*, 172), « clearer ».

Après sa dernière illusion, le regard est à nouveau convoqué : « The visions of romance were over. Catherine was completely awakened ». Elle est exposée en même temps aux yeux de celui qu'elle aime — « exposed » (*NA*, 199). Elle vivait les yeux fermés, désormais, ils sont ouverts. Elle a quitté le rêve pour rejoindre la réalité. Catherine Morland accuse ensuite la littérature gothique. Elle reconnaît en elle-même le principe de l'illusion et la présence d'un désir, celui d'un esprit « which [...] had been craving to be frightened » (*NA*, 200). Dans le cas de Catherine Morland, le rôle du mentor est joué par Henry Tilney. Henry Tilney est parfois même considéré par certains critiques comme incarnant le discours de l'auteur, Jane Austen. Il serait le point de repère du récit à partir duquel une interprétation s'impose plutôt qu'une autre.

Mr. Knightley occupe une posture semblable, dans *Emma*. Il est même pour Claudia L. Johnson l'incarnation de ce que le texte d'*Emma* présente comme étant « English delicacy » (*E*, 149) : « this new, plain style of manliness is a matter of national import, constituting the *amiable*, “the true English style,” as opposed of course, to the *aimable*, the artificial, the courtly, the dissembling, the servile, and (as tradition goes) the feminized French »⁵⁸¹. Cette définition est d'ailleurs pour elle, l'objet même du roman : « What “true” masculinity is like—what a “man” is, how a man speaks and behaves, what a man really wants—is the subject of continual debate, even when characters appear to be discussing women »⁵⁸². L'idéal

⁵⁸¹ Johnson, Claudia L., *op. cit.*, 196

⁵⁸² *Ibid.*, 201

masculin et non pas féminin serait l'objet des textes austeniens, en d'autres termes, la finalité en serait de décrire ce qu'un homme doit être.

Un modèle est érigé, « there is one, continuous mode of manliness »⁵⁸³, et toutes les autres figures masculines doivent être jugées en fonction de ce modèle, par exemple, Mr. Woodhouse, Mr. Elton ou Frank Churchill. Ce modèle incarné par Mr. Knightley est en opposition directe avec le modèle masculin défendu par le conservateur Burke, puisqu'il est à la fois « impeccably landed, a magistrate, a gentleman of “untainted” blood and judicious temper, and as such emphatically not the impetuous, combustible masculine type Burke so feared, the mere man of talent who is dangerous precisely because he has nothing to lose » et « a farmer and a man of business, absorbed in the figures and computations Emma considers so vulgar, a man of energy, vigor, and decision, and as such emphatically not an embodiment of the stasis into sluggishness Burke commended in country squires »⁵⁸⁴. Par son expérience de la réalité concrète de la vie, Mr. Knightley est le seul à comprendre les manigances d'Emma et le seul à tenter de la mettre en garde. Il sait comment se comporter à l'égard de ceux qui n'appartiennent pas à son rang social, tel le fermier Robert Martin.

Mais Emma est laissée libre et rien ne vient modifier la suite de ses idées, pas même l'idéal incarné par Mr. Knightley. C'est pourquoi son humiliation est proche de celle d'Elizabeth Bennet (*PP*, 208) lorsqu'elle comprend que Mr. Elton ne s'intéresse pas à Harriet Smith à qui elle espérait le marier. L'épreuve ultime survient au moment où Emma prend conscience qu'Harriet Smith se croit aimée de Mr. Knightley et que le désir d'Harriet la renseigne sur ses propres sentiments. Une même honte l'envahit. Elle prend conscience, comme Elizabeth Bennet, de son aveuglement : « The blunders, the blindness of her own head and heart! » (*E*, 411) Comme dans le cas d'Elizabeth Bennet, l'agitation de l'esprit est parallèle à celle du corps : « she sat still, she walked about, she tried her own room, she tried the shrubbery » (*E*, 412). Le texte lui-même devient plus agité, ponctué de tirets, de points d'interrogation et de points d'exclamation (*E*, 407-410 et 411-414). Emma Woodhouse est surtout surprise par son incapacité à se connaître elle-même. Comment, en effet, ne pas se connaître soi-même, alors que rien ne paraît plus intime au moi que le moi ?

L'enjeu est la connaissance de soi, comme dans *Pride and Prejudice*. Et là encore, le même obstacle se profile : « insufferable vanity ». La vanité, productrice d'illusion : « delusion » (*E*, 412). L'humiliation est le revers de la vanité pour toutes ces héroïnes qui cherchaient à écrire leur propre histoire. Le discours du mentor prend le pas sur le leur. Le désespoir est la conséquence de cette humiliation. Elizabeth Bennet est persuadée d'avoir

⁵⁸³ *Ibid.*, 198

⁵⁸⁴ *Ibid.*, 201

perdu l'amour de Mr. Darcy, tout comme Catherine Morland celui d'Henry Tilney et Emma, celui de Mr. Knightley. Elles se condamnent elles-mêmes à incarner les signes de l'illusion, en se dressant contre celui qui détient les signes de la réalité.

Qu'en est-il alors des autres héroïnes, Elinor Dashwood, Anne Elliot ou Fanny Price ? Le diagnostic de Sandra M. Gilbert et Susan Gubar vaut-il aussi dans leur cas ? Leur discours est-il dépassé par celui de leur mentor ? Pour ce qui est de Fanny Price, il est évident qu'Edmund Bertram occupe pour elle la position de mentor. Il a tout appris à Fanny (*MP*, 21-22). Le cas d'Elinor est différent, puisqu'elle joue elle-même le rôle de modèle pour sa sœur, le modèle n'est pas toujours masculin. Il est vrai, toutefois, que la position d'Elinor est référée au modèle d'une position masculine. La fonction didactique des erreurs de Marianne est de renvoyer à l'attitude exemplaire d'Elinor : « By embedding these stories in this way, Austen seeks to defuse their imaginative affect and increase their power to educate the reader: from the fates of the two Elizas we learn to be wary of Marianne's quick feelings, and from the consequences of Marianne's self-indulgent passion we learn to value Elinor's reserve. »⁵⁸⁵ C'est pourquoi, d'après Mary Poovey, la structure narrative interdit au lecteur toute identification au personnage de Marianne, donnant toute sa place à la subjectivité d'Elinor : « Instead of being allowed to identify with Marianne, then, for most of the novel we are restricted to Elinor's emotional struggles. »⁵⁸⁶

Cependant, comme cela a été envisagé plus haut, l'exemplarité de la conduite d'Elinor, tout comme celle d'Anne Elliot, bien que réelle, reste relative. Elles ne sont pas dépourvues de passion et n'entrent pas dans la catégorie du modèle féminin angélique en vogue à l'époque de Jane Austen. En outre la réserve du colonel Brandon évoquée plus haut, qui doit servir de modèle à Marianne, si elle est accompagnée d'un savoir certain qui le place en position de maître, n'en est pas moins ambivalente, comme cela a été précisé.

Les positions masculines sont-elles alors celles qui sauvent les femmes de la pauvreté, de la folie et de la misère intellectuelle ? En réalité, pour Patricia Beer, les positions masculines sont décrites en des termes bien plus sévères. Ils sont représentés « as on the verge of being something rather unpleasant though they never go quite over the edge. They have traces of arrogance, conceit and sadism, but these traces are well-concealed. They teach, humiliate, punish, frustrate and tantalise the women they love, but only to a degree which Jane Austen manages to disguise as acceptable behaviour ». Le style adopté par Henry Tilney manque parfois de subtilité : « Henry makes very heavy weather of his lecture; it sounds dreadfully pompous and we cannot help recalling Elizabeth Bennet's brief, witty and telling

⁵⁸⁵ Poovey, Mary, *op. cit.*, 187

⁵⁸⁶ *Ibid.*, 188

application of the same material. » Il s'agit de la leçon de cette dernière sur le pittoresque⁵⁸⁷ : « No, no; stay where you are.—You are charmingly group'd, and appear to uncommon advantage. The picturesque would be spoilt by admitting a fourth. Good bye. » (*PP*, 53)

Elizabeth Bennet traite cette leçon stylistique d'une manière très différente de celle adoptée par Henry Tilney : « She has grasped the theories well enough to be able to select and apply one particular point to one particular situation, rudely but so elegantly that the Bingley sisters have no idea they are being called cows, or at best, trees. »⁵⁸⁸ Elizabeth Bennet se montre spirituelle alors qu'Henry Tilney veut être en position de maître. Elizabeth Bennet donne une leçon sans que l'élève ne s'en aperçoive, alors que le style d'Henry Tilney est lourd et pompeux. Catherine Morland serait plus en faveur de la méthode employée par Elizabeth Bennet, si toutefois ces deux discours appartenaient à un même roman.

La fin du roman donne raison aussi bien à Henry Tilney qu'à Catherine Morland. En ce qui concerne Catherine Morland, comme le rappelle A. Walton Litz : « Jane Austen's irony is not directed at Catherine's sympathetic imagination, but at her misuse of it »⁵⁸⁹. Il faut par conséquent comprendre que les figures de Catherine Morland et d'Henry Tilney ne sont pas créées pour incarner l'une, l'illusion, l'autre, la réalité. Catherine Morland a raison d'être inquiétée par le personnage du général Tilney, même si elle ne possède pas les codes pour en parler d'une façon précise. Mais Henry Tilney lui non plus ne trouve pas les mots justes, car il refuse de percevoir les signes auxquels Catherine Morland est sensible.

A. Walton Litz rappelle en outre que la leçon donnée par Henry Tilney à sa sœur concernant le risque d'émeutes (*NA*, 112-113) est déjouée par le dispositif énonciatif. Henry Tilney prétend que craindre une émeute est une attitude irrationnelle. En réalité, en même temps qu'il adopte cette posture, le texte fait ironiquement référence aux émeutes anti-catholiques ayant eu lieu à Londres en 1780 (« the 1780 Gordon Riots »), afin de montrer que « [t]he ironies of this misunderstanding are directed at complacent sense as well as exaggerated sensibility »⁵⁹⁰.

Par ailleurs les héros, s'ils ne sont pas dans la position de séducteurs, n'en ont pas moins la capacité de se montrer « pretty nasty », ainsi que l'écrit Patricia Beer. Ils ne sont ni Lovelace, ni même Wickham ou Willoughby, mais ils n'en sont pas pour autant non plus des anges. Mr. Darcy se comporte mal avec Elizabeth lors de leur première rencontre, sans parler de sa première proposition en mariage. Quant au capitaine Wentworth, il abandonne Anne

⁵⁸⁷ Beer, Patricia, *Reader, I Married Him*, 68

⁵⁸⁸ *Ibid.*, 51

⁵⁸⁹ Litz, A. Walton, *Jane Austen. A Study of Her Artistic Development*, 63

⁵⁹⁰ *Ibid.*, 64

Elliot à son triste sort pendant six ans. Enfin, le comportement de Frank Churchill est d'un sadisme étonnant vis-à-vis de Jane Fairfax.

Toutefois, pour Patricia Beer, la figure la plus cruelle est celle d'Edmund Bertram : « The real demon of cruelty is kind Edmund Bertram. »⁵⁹¹ Il se montre intéressé par un mariage entre Fanny et Henry Crawford parce que cela favoriserait sa propre alliance avec la sœur d'Henry, Mary Crawford. Il n'hésite pas à exercer une forte pression sur Fanny, suivant ainsi le modèle de son père, Sir Thomas. Fanny doit accepter Henry Crawford, prétendument pour son bien à elle. Enfin, il met Fanny dans la position de servir son amour pour Mary Crawford, alors que les deux femmes sont rivales, ce qui est pour Patricia Beer, le pire de ce qu'il est possible de faire endurer à une femme amoureuse : « Perhaps worst of all is when he presses, by strong approval and encouragement, the woman who loves him into the service of the woman he loves. »⁵⁹²

⁵⁹¹ Beer, Patricia, *op.cit.*, 72

⁵⁹² *Ibid.*, 74

C. De l'existence des mentors

En réalité, l'apprentissage de l'interprétation des signes se fait également du point de vue masculin, comme l'exemple d'Edward Ferrars le montre. Il s'aperçoit que ses fiançailles secrètes avec Lucy Steele sont une grave erreur. Elle n'est pas aussi agréable à écouter qu'à regarder. Est-ce à dire qu'il s'agit seulement d'une inversion des rôles entre Elinor Dashwood et Edward Ferrars ? En réalité, d'autres personnages masculins sont dans la nécessité d'apprendre et même ceux qui se font passer pour des mentors ont beaucoup à apprendre.

Selon Mary Poovey, s'il est vrai que Fanny Price est, « outwardly everything a textbook Proper Lady should be; [...] dependent, self-effacing, and apparently free of impermissible desires »⁵⁹³ et que par conséquent, elle ne peut avoir d'autre désir que celui d'être aimée par l'homme qui a fait d'elle ce qu'elle est⁵⁹⁴, cette victoire s'opère contre le désir premier de ce dernier, à savoir Edmund Bertram. L'élève a dépassé le maître.

Fanny Price refuse d'épouser Henry Crawford, contre la volonté de Sir Bertram et d'Edmund Bertram. Ils ne comprennent pas cette opposition. Ils ne s'aperçoivent pas de la métamorphose de Fanny Price décrite par A. O. J. Cockshut. L'enfant passive — « the pliable child » — est devenue une jeune femme déterminée — « the stout-hearted, determined woman »⁵⁹⁵. Edmund Bertram se trompe dans sa lecture des signes en ce qui concerne Mary Crawford et il doit en convenir : « How have I been deceived! Equally in brother and sister deceived! » (*MP*, 459). Sa déception est grande : « the indelible impression, which such a disappointment must make on his mind », à tel point qu'aucun espoir de guérison complète n'est possible : « Time would undoubtedly abate somewhat of his sufferings, but still it was a sort of thing which he never could get entirely the better of » (*MP*, 460). À partir de tels propos, il est difficile de songer qu'il s'agit là d'un processus de domptage (« taming »⁵⁹⁶), à moins d'envisager Fanny Price dans la position du dompteur, ce qui en inverse alors le sens.

Dans *Persuasion*, le discours de la révélation sert aussi au récit du point de vue masculin. Cette fois, le capitaine Wentworth en est le support. Sa leçon est divisée en deux moments, selon Mary Poovey, bien que chacun de ces deux moments d'illumination aient lieu à Lyme. Dans un premier temps, « he must be reminded of Anne's powerful physical attractions », puis dans un second temps « he must learn to distinguish between simple

⁵⁹³ Poovey, Mary, *Ideology as Style*, 212

⁵⁹⁴ *Ibid.*, 217

⁵⁹⁵ Cockshut, A. O. J., *Man and Woman*, 60

⁵⁹⁶ Gilbert, Sandra M. et Gubar, Susan, *The Madwoman in the Attic*, 154

selfishness in the name of principle and the genuine self-command that Anne can place in the service of others ». Sa première relecture du visage d'Anne est provoquée par la jalousie : « His desire for Anne is reawakened by Mr. Elliot's open admiration for her, for Wentworth suddenly sees Mr. Elliot as a rival. »⁵⁹⁷ Il est dit que « [she] had been a very pretty girl, but her bloom had vanished early », alors qu'elle est désormais « faded and thin » (*P*, 6).

La vieillesse n'est pas une question d'âge, mais d'absence d'entrain, de désir. Anne porte les traces d'une dépression qui pèse sur elle depuis qu'elle a perdu espoir. Mrs. Smith est elle aussi vieille avant l'âge, en raison des nombreux malheurs qu'elle a subis. Il en va de même pour Marianne Dashwood qui, dans sa souffrance, paraît au regard des autres comme moins belle qu'elle ne l'était auparavant. Son corps devient signe du désespoir. Cette représentation des personnages implique une idée de la vie telle une empreinte laissée sur le corps. Le corps est un signe. Anne fait les frais de son apparence si changée lorsque lui sont rapportées les paroles du capitaine Wentworth, qui a refait irruption dans son quotidien : « Captain Wentworth is not very gallant by you, Anne, though he was so attentive to me. Henrietta asked him what he thought of you, when they went away, and he said, "You were so altered he should not have known you again". » (*P*, 60) Ces paroles rapportées au style direct par Mary, la sœur d'Anne, résonnent cruellement aux oreilles de cette dernière (*P*, 61).

Plus tard, Anne a retrouvé sa beauté qui laisse sans voix Mr. Elliot (*P*, 104), comme si l'apparence avait plus à voir avec l'état d'esprit qu'avec la transmission génétique. Son corps n'est plus le signe du désespoir, mais du désir. Elle est à nouveau animée par son amour pour le capitaine Wentworth. Par une ironie du sort, ce n'est pas le premier concerné qui le remarque. Il faut l'intervention d'un tiers pour que le désir trouve son destinataire, ce qui est une nouvelle forme du désir triangulaire déjà rencontré dans la première partie.

Mr. Elliot devient ainsi « médiateur du désir »⁵⁹⁸ du capitaine Wentworth pour Anne Elliot. Il s'agit là d'une « médiation interne »⁵⁹⁹ et non plus « externe », comme les exemples analysés dans la première partie l'avaient illustré. René Girard choisit *Le Rouge et le Noir* pour expliquer le fonctionnement de cette médiation interne. La médiation interne du désir implique une relation telle que « la distance est toujours assez petite pour permettre la concurrence des désirs »⁶⁰⁰. Dans ce type de situations, « le médiateur désire lui-même l'objet, ou pourrait le désirer : c'est même ce désir, réel ou présumé, qui rend cet objet infiniment désirable aux yeux du sujet »⁶⁰¹, tout comme le désir de Mr. Elliot pour Anne incite le capitaine Wentworth à renouveler sa déclaration d'amour à cette dernière.

⁵⁹⁷ Poovey, Mary, *Ideology as Style*, 230

⁵⁹⁸ Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, 16

⁵⁹⁹ *Ibid.*, 23

⁶⁰⁰ *Ibid.*, 22

⁶⁰¹ *Ibid.*, 21

De même la jalousie d'Emma à l'égard d'Harriet Smith lui fait prendre conscience de son amour pour Mr. Knightley. On peut supposer également que le désir de Mr. Darcy pour Elizabeth Bennet est suscité par sa jalousie à l'égard de Wickham, un homme qui a déjà failli le priver de l'amour de sa propre sœur, Georgiana Darcy. Or, René Girard considère que la rivalité en tant que source du désir est propre aux vaniteux : « Pour qu'un vaniteux désire un objet il suffit de le convaincre que cet objet est déjà désiré par un tiers auquel s'attache un certain prestige »⁶⁰². De fait, les héros cités ci-dessus sont indéniablement parmi les plus vaniteux, Mr. Darcy et Emma Woodhouse en raison de leur fortune et de leur position sociale, le capitaine Wentworth en raison de sa réussite de self-made man. Leur apparence physique participe aussi de leur bonne fortune.

Toutefois la jalousie ne suffit pas à expliquer la prise de conscience de l'amour. La jalousie opère plutôt à la manière d'un facteur déclencheur. Dans le cas du capitaine Wentworth, la chute de Louisa Musgrove est aussi un moment décisif. Il s'agit d'une véritable expérience pour le capitaine Wentworth, puisque son discours en est modifié. Il ne parle pas de la même façon avant et après. Les termes impliqués dans cette transformation sont ceux de la fermeté et de la persuasion : « his appreciation for Anne is given new meaning when Louisa, taking Wentworth's own ideal of "firmness" to its destructive extreme, jumps precipitously from the stile »⁶⁰³, écrit avec justesse Mary Poovey.

Pour le capitaine Wentworth, la cause de son premier amour brisé tourne autour du champ lexical de la persuasion. Anne Elliot s'est laissée persuader par ses proches de renoncer à leur amour. Il lui attribue une faiblesse de caractère rédhibitoire. Par conséquent, lorsque Louisa Musgrove fait profession de fermeté, il est séduit, pris au piège du signifiant. La fermeté, de façon synecdochique, incarne pour lui la figure de Louisa Musgrove, tandis qu'Anne Elliot est celle qui peut être persuadée, celle qui est faible. Emporté par sa colère d'avoir été abandonné, le capitaine Wentworth accorde foi à un signe partiel, sans prendre garde au contexte. Il s'emporte plutôt que de démêler les fils du sens. Le sémiotique — le mot comme signe — l'emporte alors sur le sémantique — l'interrogation sur le sens et donc le contexte.

On peut distinguer de même la saisie immédiate d'une image, du premier coup d'œil, et le temps nécessaire pour laisser se déplier un discours. L'ensemble des signifiants tisse une trame, la trame d'un discours. Réagir à l'écoute d'un seul signifiant prélevé parmi la chaîne d'un discours indique le choix de la facilité contre la difficulté de suivre les différents fils. Le signifiant de la fermeté a entraîné le capitaine Wentworth, contre celui de la persuasion, d'une

⁶⁰² *Ibid.*, 20

⁶⁰³ Poovey, Mary, *op. cit.*, 230

façon illusoire, comme si ayant été trahi par le second, il devait désormais s'en remettre tout entier au premier. Or, aucun des deux signifiants n'est en lui-même une garantie.

En ce sens, le capitaine Wentworth doit reconnaître au même titre que les héroïnes ou que Mr. Darcy qu'il est son propre ennemi : « But I too have been thinking over the past, and a question has suggested itself, whether there may not have been one person more my enemy even than that lady? My own self. » (*P*, 247) L'amour de soi est la cause de l'égarement : « But I was too proud, too proud to ask again » (*P*, 247). L'absence d'une vision claire apportée par l'apprentissage — « clear sight »⁶⁰⁴ —, est nettement évoquée ici : « I shut my eyes, and would not understand you, or do you justice. » (*P*, 247) Les figures masculines et féminines partagent le même aveuglement. Les propos du capitaine Wentworth font écho à ceux d'Elizabeth Bennet, de Catherine Morland ou d'Emma Woodhouse qui se reprochent leur absence de lucidité. Le même principe vaut également pour Edmund Bertram⁶⁰⁵ et Edward Ferrars.

Mr. Darcy lui-même est contraint de réexaminer son interprétation des signes. Après le refus d'Elizabeth, il remet tout en question bien que le lecteur ne le comprenne que petit à petit. La compréhension s'opère rétrospectivement à partir de la discussion finale entre Mr. Darcy et Elizabeth Bennet. Mr. Darcy insiste sur son égoïsme — « selfish being ». Il en trouve la source dans son éducation. La bonté de ses parents, de son père surtout, est en opposition avec le résultat, puisqu'ils auraient « allowed, encouraged, even taught me to be selfish and overbearing, to care for none beyond my own family circle, to think meanly of all the rest of the world, to wish at least to think meanly of their sense and worth compared with my own » (*PP*, 369).

Fierté et préjugés sont des signes de son éducation. Le cheminement de son regard sur Elizabeth se rapproche d'une interrogation sur la relation entre classe et beauté. Le regard d'Emma Woodhouse sur le corps d'Harriet Smith est porteur d'une même interrogation. Le corps est pris pour le signe d'un discours, en même temps que le discours est pris pour le signe d'un corps. C'est pourquoi Mr. Darcy n'accorde tout d'abord aucun intérêt à la beauté d'Elizabeth Bennet, vantée par Mr. Bingley. Les filles Bennet sont pourtant considérées comme étant parmi les plus belles de la région. Le jugement est différent en fonction du milieu social. Pour Mr. Darcy, qui se considère au-dessus des autres, Elizabeth Bennet n'est que « tolerable » (*PP*, 12).

L'effet de surprise est donc vif, lorsque Mr Darcy porte un autre regard sur la beauté d'Elizabeth Bennet : « But no sooner had he made it clear to himself and his friends that she

⁶⁰⁴ Boardman, Michael M., *op. cit.*, 80

⁶⁰⁵ « My eyes are opened » (*MP*, 456)

had hardly a good feature in her face, than he began to find it was rendered uncommonly intelligent by the beautiful expression of her dark eyes. » Une contradiction interne à son désir se manifeste. Au nom du discours social, il est de son devoir de la rejeter, de la trouver fade et inconsistante. L'émergence d'un autre discours le surprend autant que le lecteur. Le discours d'Elizabeth est pour lui un événement, « une merveille »⁶⁰⁶.

L'ignorance des personnages à l'égard d'eux-mêmes est ici à nouveau mise en scène de façon très nette. Toutefois, le carcan du discours social n'est pas imparable et cette contradiction est d'abord source de souffrance : « To this discovery succeeded some others equally mortifying. » L'opposition se précise ensuite : « Though he had detected with a critical eye more than one failure of perfect symmetry in her form, he was forced to acknowledge her figure to be light and pleasing; and in spite of his asserting that her manners were not those of the fashionable world, he was caught by their easy playfulness. » (*PP*, 23) Mr. Darcy raisonne en termes d'images. Il doit reconnaître qu'il s'est trompé dans son appréciation, sous l'influence de préjugés hérités de son milieu social. Les termes sont clairs. Les critères observés par les pairs de Mr Darcy, à savoir la symétrie (« symmetry ») et le fait d'être à la mode (« fashionable »), ne sont pas remplis par Elizabeth. Les critères de beauté se sont du côté de l'ordre, de la perfection et de la tenue.

Mais contre sa volonté (« Though », « he was forced », « in spite of »), Mr Darcy est dans l'obligation de reconnaître que la liberté d'Elizabeth Bennet (« easy playfulness ») est du côté d'une légèreté (« light ») qui lui procure du plaisir (« pleasing »), si bien que Mr Darcy est pris au piège de l'amour (« he was caught »). Les deux passifs (« he was forced » et « he was caught ») montrent que la volonté de Mr. Darcy n'est plus aux commandes. Ce qui lui arrive lui échappe. Le désir de Mr. Darcy se situe là où il ne l'attendait pas, il est surpris, sa curiosité est éveillée. Son regard change — « Occupied in observing Mr. Bingley's attention to her sister, Elizabeth was far from suspecting that she was herself becoming an object of some interest in the eyes of his friend » (*PP*, 17) —, à l'insu d'Elizabeth. Son discours sur Elizabeth en est modifié, ce qui montre que sa rencontre avec Elizabeth est de l'ordre d'une expérience véritable.

Les échanges verbaux entre eux ont transformé le regard de Mr. Darcy sur Elizabeth. La rigidité du discours social s'est assouplie, pour laisser place chez Mr. Darcy à l'éveil de sa subjectivité, d'une singularité : « I have been meditating on the very great pleasure which a pair of fine eyes in the face of a pretty woman can bestow. » (*PP*, 27) Il ne pense plus selon la logique du groupe du *nous* de la noblesse à laquelle il appartient. Il tend vers un nouvel

⁶⁰⁶ Lyotard, Jean-François, *op. cit.*, 255

idiome qui pourrait devenir l'objet d'un partage avec le partenaire désiré, non plus son groupe social, mais Elizabeth Bennet.

De ce point de vue, l'arrivée d'Elizabeth à Netherfield et la réaction qu'elle provoque sur ses habitants est des plus significatives. Son apparence est marquée par les signes d'une longue marche qui indique les libertés qu'elle prend par rapport aux contraintes sociales auxquelles les Bingley, Hurst et Darcy sont soumis : « finding herself at last within view of the house, with weary ancles⁶⁰⁷, dirty stockings, and a face glowing with the warmth of exercise ». C'est pourquoi, « her appearance created a great deal of surprise ». Pour les sœurs de Mr. Bingley, un tel comportement dépasse l'entendement — « almost incredible » (*PP*, 32). Elles n'ont jamais imaginé comme étant possible de se dissocier de la façon d'agir du *nous* auquel leur *je* appartient de manière intime et indissociable, ce qui est un renoncement à la singularité du désir. Elizabeth chez qui se devine cette énergie singulière ne peut mériter que leur mépris : « Elizabeth was convinced that they held her in contempt for it ». Elle met en péril les fondations de leur identité, de leur être ou non-être.

La fidélité à la logique du *nous* n'a pas que des inconvénients. Elle produit des gens polis : « She was received, however, very politely by them ». L'analyse de la question des formes au chapitre précédent a permis de développer cette question de l'ambivalence du formalisme social. Parmi les personnages présents à l'arrivée d'Elizabeth Bennet à Netherfield pour venir soigner sa sœur, seul Bingley exprime « something better than politeness », à savoir « good humour and kindness ». Mr. Bingley n'éprouve pas le besoin comme les autres d'écraser la singularité des manières des uns sous la loi du groupe. De ce point de vue, l'analyse de la relation entre Mr. Darcy et Mr. Bingley ne peut pas se contenter de considérer que Mr. Darcy décide des faits et gestes de Mr. Bingley. En effet, il est tout aussi vrai que Mr. Darcy finit par prendre exemple sur la figure de Mr. Bingley. Il parvient, comme ce dernier, à aimer le désir et les manières singulières d'Elizabeth Bennet pour qui l'affection qu'elle porte à sa sœur est plus importante que le décorum.

À l'arrivée d'Elizabeth à Netherfield, l'évolution de Mr. Darcy commence tout juste. L'hésitation de ce dernier est significative autant que son association avec Mr. Hurst : « Mr Darcy said very little, and Mr Hurst nothing at all. The former was divided between admiration of the brilliancy which exercise had given to her complexion, and doubt as to the occasion's justifying her coming so far alone. » (*PP*, 33) Mr Darcy, à ce moment de l'intrigue, est comme au croisement d'un chemin sur lequel il peut soit saisir la voie de la liberté incarnée par son attirance pour Elizabeth, soit s'enfermer dans le carcan de l'objectivité sociale et finir comme Mr. Hurst. En effet, les signes de la féminité d'Elizabeth

⁶⁰⁷ Orthographe de l'édition

Bennet ne cadrent pas avec sa conception première de la femme, par opposition notamment à sa propre sœur, Georgiana Darcy, ainsi que le lui rappelle Miss Bingley, espérant devenir par ce stratagème la préférée de Mr. Darcy (*PP*, 36).

Cet exemple montre deux choses. Tout d'abord, il montre quelle relation nouvelle s'établit entre le discours et les signes physiques. Selon Patricia Beer : « Beauty, not mind or character, is what the men in Jane Austen's novels—the men she approves of as well as the villain—actually consider first. »⁶⁰⁸ Cette affirmation est juste et montre que le discours moral ne vise pas à prétendre à la victoire d'un amour spirituel sur un amour charnel. Fanny Price est consciente de la présence physique d'Edmund Bertram à côté d'elle, souligne Juliet McMaster : « Fanny is sensitive to his presence, appreciative of his proximity »⁶⁰⁹. Dès son arrivée, une proximité physique intime s'établit entre Edmund Bertram et sa cousine. Il veille sur elle de très près : « Edmund prepared her paper, and ruled her lines », « He continued with her the whole time of her writing, to assist her with his penknife or his orthography » (*MP*, 16). L'échange et le partage d'un même idiome commencent entre Edmund et Fanny. Le plaisir de Fanny à se trouver physiquement proche d'Edmund devient évident lorsqu'ils se retrouvent près de la fenêtre — « Fanny [...] had the pleasure of seeing him continue at the window with her » (*MP*, 112-113). Or, pour Fanny, « Edmund's proximity no doubt has some part in her rapture as she gazes at the starlit heavens ».

Juliet McMaster souligne par là même l'une des formes de l'ironie austenienne. En effet, Fanny Price exprime lors de cette scène une émotion des plus romantiques, imitant les accents lyriques qui se trouvent chez Cowper, Wordsworth ou Coleridge. Ce passage traite deux thèmes majeurs chers aux Romantiques, la nuit et la nature. Ces deux thèmes favorisent l'éloignement de la sphère sociale et la plongée dans l'intimité du moi et de la méditation qu'affectionnent les Romantiques. Or, dans le texte de Jane Austen, les accents poétiques de Fanny Price ne sont pas causés par la contemplation de la nuit étoilée, mais par la présence d'Edmund Bertram. Ils regardent tous deux dans une même direction : « the pleasure [...] of having his eyes soon turned like her's towards the scene without ». Fanny Price déclare indirectement son amour à Edmund Bertram — « Fanny spoke her feelings » —, dans une longue tirade inattendue dans la mesure où elle s'exprime rarement en son nom :

“Here's harmony!” said she, “Here's repose! Here's what may leave all painting and all music behind, and what poetry only can attempt to describe. Here's what may tranquillize every care, and lift the heart to rapture! When I look out on such a night as this, I feel as if there could be neither wickedness nor sorrow in the world; and there

⁶⁰⁸ Beer, Patricia, *op. cit.*, 46-47

⁶⁰⁹ McMaster, Juliet, *op. cit.*, 71

certainly would be less of both if the sublimity of Nature were more attended to, and people were carried more out of themselves by contemplating such a scene.” (*MP*, 113)

L’ironie est fondée dans ce dévoilement du matériel au cœur du spirituel. Le céleste renvoie au terrestre. La méditation de Fanny Price dévoile un amour charnel pour la personne physique d’Edmund Bertram auprès d’elle, comme ce qui calme toute forme d’angoisse et transporte. L’amour est cette force qui entraîne l’esprit loin de son propre corps, de façon à la fois illusoire et réelle. L’imagination est cette réalité paradoxale qui est certes productrice de fantômes, mais dont les effets sont réels. Le souci de la nature est aussi chez Fanny une manière de se dissocier de l’artificieuse Mary Crawford. En outre, le naturel est une valeur de l’héroïsme austenien, au sens de la simplicité d’une parole directe et vraie, ainsi que l’analyse de la figure de Catherine Morland au chapitre précédent l’a montré.

Emma, elle aussi, éprouve du plaisir à la présence physique de Mr. Knightley. Il est pour elle incomparable : « Mr. Knightley’s air is so remarkably good, that it is not fair to compare Mr. Martin with him. You might not see one in a hundred, with gentleman so plainly written as in Mr. Knightley » (*E*, 33). Emma se souvient même des moindres détails de sa présence corporelle — « I perfectly remember it [...] Mr. Knightley was standing just here » (*E*, 339-340) — et Juliet McMaster en déduit que « [s]he is evidently at all times subliminally conscious of Knightley’s whereabouts and movements, to the extent that her memory retains the impression of his figure when most of the rest of the scene is forgotten ».

Mr. Knightley est habité par le même plaisir à la regarder : « I love to look at her » (*E*, 39). Anne Elliot est elle aussi sensible à l’apparence physique du capitaine Wentworth, « Wentworth, with his glowing looks and glances of brightness, is associated with light and the sun, and is the cynosure of Anne’s eyes. »⁶¹⁰ Ils se regardent souvent sans en être vraiment conscients : « This intentness of scrutiny and minuteness of observation are frequently noticeable in the novel, for in the intervals of Anne’s watchfulness of Wentworth, Wentworth is often watching her—he is the only one to perceive, for instance, her fatigue after the walk to Winthrop, and so he can take action for her relief. »⁶¹¹ Désir et regard sont donc réinterprétés sur la scène amoureuse, par rapport à leur relation sur la scène doxique.

En effet, ces signes physiques, s’ils sont signes d’un désir de consommation ne trouvent pas le sens de leur interprétation dans le discours social ou *doxa*. Au contraire, le regard de Mr. Darcy est sous le charme d’Elizabeth Bennet contre le goût de sa classe. Même Catherine Morland finit par être considérée « to be a pretty girl » (*NA*, 24), à l’opposé de la *doxa* littéraire. La beauté est un signe construit et non pas donné. Il est construit par le décor, la

⁶¹⁰ *Ibid.*, 72

⁶¹¹ *Ibid.*, 72-73

mise en scène et le costume. Il est aussi le produit d'un état d'esprit, d'une conviction. Il est comme les autres signes, question de contexte. Il s'agit de la découverte d'une singularité et non de la conformité à un idéal clé en main fourni par le discours social.

Edward Ferrars n'est pas douée d'une beauté aussi évidente que celle de Willoughby. Il n'en est pas moins aimable aux yeux d'Elinor Dashwood. Lorsque Catherine Morland remarque qu'Henry Tilney « seemed to be about four or five and twenty, was rather tall, had pleasing countenance, a very intelligent and lively eye, and, if not quite handsome, was very near it » (*NA*, 25), elle se rapproche d'Elinor. Le plaisir des yeux reste dominant, cependant la cause de ce plaisir trouve sa source dans l'émergence d'un désir singulier, c'est-à-dire qui s'efforce de se distinguer du *nous* du discours social, pour habiter le *nous* du discours amoureux pour lequel si « [s]eule est belle la chose qui peut par quelque qualité causer un plaisir », il n'en reste pas moins qu'« elle n'est belle que du point d'un corps où cet effet s'épelle »⁶¹², selon les termes de Jean-Claude Milner. L'éros « n'a rien à faire avec les prédicats : beauté, jeunesse, richesse, douceur ; il n'en requiert pas l'existence, bien au contraire, il la permet ». En ce sens, « les qualités ne sont pas les causes de l'amour, mais l'amour la cause des qualités »⁶¹³. L'éros est le résultat de l'expression de la singularité d'un désir, de la singularité d'un fantasme et non la conformité à un modèle fantasmatique, celui auquel, selon la logique du groupe, tous les jeunes hommes et jeunes filles sont tenus de rêver.

Giorgio Agamben met en évidence dans *Stanze*, cette relation intime entre fantasme et désir. Il soutient la thèse selon laquelle « la psychologie médiévale [...] conçoit l'amour comme un processus essentiellement fantasmatique, impliquant imagination et mémoire dans une quête obsédante autour d'une image peinte ou reflétée au plus intime de l'homme »⁶¹⁴. Elle est pour lui « l'une des inventions les plus fécondes qu'elle ait léguées à la culture occidentale ».⁶¹⁵ Par conséquent, la découverte fondamentale du Moyen-Âge n'est pas celle de l'amour, mais « la découverte de l'irréalité de l'amour : c'est-à-dire de son caractère fantasmatique ». L'éros médiéval diffère de l'éros classique, à partir d'une nouvelle façon de concevoir l'origine de l'amour : « le fantasme apparaît au premier plan comme origine de l'amour, et le domaine de l'éros se déplace alors de la vision à l'imagination »⁶¹⁶. Cette conception de l'amour se retrouve chez Stendhal sous la forme du concept de la « cristallisation ». L'idée essentielle de cette conception est que l'amour est un processus qui

⁶¹² Milner, Jean-Claude, *Le triple du plaisir*, 17

⁶¹³ *Ibid.*, 43

⁶¹⁴ Agamben Giorgio, *Stanze*, 136-137

⁶¹⁵ *Ibid.*, 136

⁶¹⁶ *Ibid.*, 137

commence avec le regard mais qui se soutient du fantasme et du discours qu'il produit, au sein duquel il s'incarne. La différence entre les amoureux et les consommateurs est que les premiers s'efforcent d'inventer leurs propres mythes, parfois même en croyant suivre la voie doxique, tandis que les seconds n'aspirent qu'à se conformer aux mythes ambiants fournis par la *doxa*.

Le fantasme premier, celui de l'amour, est producteur de fantasmes, de récits. Tout comme le récit est producteur de fantasmes. C'est pourquoi, il est possible de considérer par exemple que le fantasme de l'attirance d'Elizabeth Bennet pour Wickham est ancré dans sa haine ou son amour pour Mr. Darcy. Le cas est encore plus marquant pour ce qui est d'Emma Woodhouse. Elle est persuadée d'être amoureuse de Frank Churchill : « Emma continued to entertain no doubt of her being in love. » (*E*, 264) Mais quel en est le contexte ? Mr. Knightley souhaite qu'elle tombe amoureuse et soit déçue pour que cela lui serve de leçon (*E*, 41) — ce qui met en lumière le côté sadique évoqué par Patricia Beer plus haut. Mr. Weston et sa femme ne souhaitent rien de mieux que l'union d'Emma Woodhouse et de Frank Churchill. Le fantasme sous-jacent, qui ne peut pas se dire est donc producteur de signes trompeurs. Selon cette même logique, Frank Churchill s'efforce de faire semblant d'être amoureux d'Emma Woodhouse, afin de dissimuler le secret de son engagement auprès de Jane Fairfax.

En ce sens, une autre distinction naît de la scène sur laquelle se joue la relation amoureuse, la scène publique ou la scène privée. S'agit-il de jouer un rôle ? En effet, sur la scène publique, le discours entraîne les personnages, à l'instar d'Emma Woodhouse et de Frank Churchill ou du capitaine Wentworth et de Louisa Musgrove. Le risque de jouer ce jeu en public est d'être pris au piège, à l'instar du capitaine Wentworth à l'égard de Louisa Musgrove ou d'Edward Ferrars à l'égard de Lucy Steele. Ils acceptent cette responsabilité par opposition à la figure de Willoughby. Même si, du point de vue du capitaine Wentworth, « [t]he sexual lures have been placed [...] unconsciously »⁶¹⁷, le résultat pour un homme d'honneur est indiscutable. Il doit respecter l'engagement induit par son comportement, rappelle Juliet McMaster.

Ces exemples illustrent la coutume sociale du « flirting » et les règles que cela implique. Cette coutume est incarnée dans un langage qui, entre Emma Woodhouse et Frank Churchill, s'apparente à une sorte de jeu d'affrontement des esprits. Il faut toutefois rappeler que, pour Frank Churchill, ce jeu a une fonction très claire : « to wound Jane Fairfax, in which he fully succeeds ». Il cherche aussi à dissimuler la nature de sa relation avec Jane Fairfax. Juliet

⁶¹⁷ McMaster, Juliet, *op. cit.*, 67

McMaster va jusqu'à considérer que « the publicity of this flirtation is of its essence »⁶¹⁸. Elle l'explique par l'idée de ce qu'elle suppose concernant Jane Austen, à savoir « [her] strong sense of the community's concern in a courtship », ce qui confère aux textes de Jane Austen le talent de dépeindre « the phase of love in which an audience is required »⁶¹⁹. De même, Henry Crawford ne dissimule aucunement ses tentatives de séduction, ni envers les sœurs Bertram, ni envers Fanny Price.

La stratégie d'Henry Crawford marque une attirance pour l'interdit et la transgression : « Given a choice between two sisters, one free and one engaged, he perversely picks the engaged one; and as soon as he has a real prospect of winning the woman he loves, he turns away to pursue a married woman whom he has already dropped once. » Selon Juliet McMaster, ce comportement dénote l'exubérance de sa vanité — « enormous vanity ». Son talent pour le flirt est inénarrable : « He is persistently intimate, determinedly confidential. He finds pretexts for holding hands, for innuendoes, for whispered conversations, for looks of meaning. »⁶²⁰ C'est pourquoi il est dans son élément sur la scène d'un théâtre. En conclusion, dans les romans de Jane Austen, il n'est pas de signes publics d'un amour vrai, mais seulement d'un amour inauthentique. Le premier aboutit à un mariage heureux, le second à une trahison, sous une forme ou une autre.

L'exemple de la modification réciproque du discours de Mr. Darcy et d'Elizabeth Bennet montre quel est le seul signe de l'amour vrai et qu'il est imperceptible sur la scène sociale. Cet exemple laisse entrevoir de quelle manière la rencontre amoureuse prend la valeur d'une expérience et comment cette expérience se définit. Elle aboutit à une modification réciproque des récits portés par les figures masculines et féminines, par opposition aux autres formes d'échange qui ne sont qu'illusoires : « the vast majority of conversations involve characters who not only remain unaffected by dialogue, but barely hear each other talking: Isabella, Miss Bates and Mr. Woodhouse, Mrs. Elton and Mr. Weston are participating in simultaneous soliloquies. The civil falsehoods that keep society running make each character a riddle to the others, a polite puzzle »⁶²¹. L'écoute réciproque est le fondement du discours amoureux, ainsi que le précisent ici Sandra M. Gilbert et Susan Gubar. Le discours de la révélation n'est pas en ce sens un discours de la soumission, mais plutôt la mise en scène d'un apprentissage mutuel à la source du discours amoureux.

La nouveauté du rapport à l'autre peut être lue à partir de la comparaison entre les différentes demandes en mariage qui ponctuent *Pride and Prejudice*, celles de Mr. Collins et

⁶¹⁸ *Ibid.*, 66

⁶¹⁹ *Ibid.*, 67

⁶²⁰ *Ibid.*, 70

⁶²¹ Gilbert, Sandra M. et Gubar, Susan, *op. cit.*, 158

de Mr. Darcy à Elizabeth Bennet, d'une part, la seconde adressée par Mr. Darcy à Elizabeth, d'autre part. Elles se distinguent tout d'abord par leur longueur, ainsi que le souligne Richard Jenkyns : « Whereas the earlier proposals are extended scenes of full-dress rhetoric, the final proposal is brief, and Elizabeth's reply is given in indirect speech ». Cette distinction n'est pas simplement formelle. Elle signifie le passage du temps et l'événement d'une rencontre qui n'avait pas encore eu lieu à la première demande de Mr. Darcy : « The brevity is fitting because the decision, as we know, has already been made »⁶²². L'expérience a eu lieu. Être affecté par la parole de l'autre est à la fois le signe d'une telle expérience et le signe de l'amour. Mais ce signe n'est pas réservé aux figures féminines. Mr. Knightley reconsidère son jugement sur Harriet Smith. Henry Tilney est contraint de s'opposer à son père pour épouser Catherine Morland. Edmund Bertram, Edward Ferrars et le capitaine Wentworth reconnaissent qu'ils se sont trouvés pris au piège de l'illusion.

Cette étude du fonctionnement du discours de l'apprentissage montre ce qu'il en est du mythe de Pygmalion dans les romans de Jane Austen, par opposition aux romans de Fanny Burney, par exemple, notamment *Camilla*. Ce mythe est complexifié au niveau du dispositif énonciatif. Il se profile comme une ombre, mais n'est jamais repris tel quel. Les personnages masculins aiment à se présenter sous le masque du pédagogue. Ils font état d'une maîtrise des signes de la réalité et semblent transmettre aux figures féminines l'usage de ces signes. L'espoir est celui d'une harmonie absolue du discours, ainsi que cela transparait dans les propos tenus par Mr. Knightley à Emma : « If you were as much guided by nature in your estimate of men and women, and as little under the power of fancy and whim in your dealings with them, as you are where these children are concerned, we might always think alike. » (*E*, 98-99)

Mais, à partir des exemples précédents, il faut reconnaître que les textes austeniens ne visent pas à séparer les figures masculines des figures féminines, à l'aide des signes des différentes catégories, de la raison, de l'imagination, de la réalité ou comme dans la phrase de Mr. Knightley citée plus haut, en faisant appel au concept de nature. Par conséquent, ceux qui cherchent à occuper une telle position ne doivent pas être imprudemment considérés comme l'incarnation du discours austenien, ainsi que cela arrive pour le discours de Mr. Knightley ou d'Henry Tilney.

Le conflit véritable est plus un conflit intérieur qu'il ne se situe entre les différents protagonistes. C'est un conflit interne à un discours qui se découvre insatisfaisant, sous l'effet du discours de la révélation. Ce discours est accompagné de l'idée d'une perception qui a pour un temps été entravée, notamment le regard. Le regard est le point focal autour duquel

⁶²² Jenkyns, Richard, *op. cit.*, 11

tourne ce discours de la révélation. En ce sens la question du regard devient centrale par rapport à celle du discours, puisque l'effet produit par le regard est un changement de discours, résultat de cette expérience de la révélation, produite par la rencontre amoureuse. En outre, l'objet qui se révèle est à chaque fois le même, à savoir l'évidence soudaine d'une erreur sur l'objet du désir. Le regard ne fixait pas le bon objet, il était mal orienté. Après le moment de la vision et de la révélation, le regard est orienté dans la direction adéquate. Le personnage sait à coup sûr non seulement ce qu'il désire, mais ce qu'il aurait dû désirer depuis le début. Or si la dialectique ne permet pas de ressaisir toutes les tensions des textes austeniens, la raison en est sans doute que cette opposition entre un avant faux et un après vrai est en soi un fantasme, le fantasme amoureux par excellence.

Avant d'approfondir cette idée, il faut tout d'abord s'arrêter sur un autre point lié au regard, le rôle de la honte, indissociable du discours de la révélation, et qui concerne autant les personnages féminins (Emma, Elizabeth, Marianne, Catherine) que masculins (le capitaine Wentworth, Edmund Bertram, Mr. Darcy, Edward Ferrars). Le champ lexical de la honte clairement défini et développé dans le cas des figures féminines est plus implicite dans le cas des personnages masculins. C'est plutôt le thème du regret qui vient au premier plan, regret d'avoir été ce qu'ils ont été, regret d'avoir perdu du temps. Le discours héroïque de la révélation peut par ailleurs avoir des répercussions sur le discours des personnages secondaires. Mr. Bennet prend conscience de ses erreurs et prétend vouloir se montrer plus sévère avec Kitty (*PP*, 299-300). Sir Thomas Bertram tente sa propre auto-critique (*MP*, 461-466). Mais ces deux exemples sont peu développés et peu convaincants. Les discours respectifs de M. Bennet et de Sir Thomas Bertram ne sont pas modifiés en profondeur. L'expérience amoureuse est le prérequis du discours de la révélation et de la honte.

Dans son livre, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Giorgio Agamben éclaircit cette question de la honte dans sa relation au regard, en s'inspirant de l'œuvre d'Emmanuel Lévinas, *De l'évasion*. Dans ce texte, Emmanuel Lévinas considère que dans la honte, quelque chose « apparaît », à savoir : « l'impossibilité radicale de se fuir pour se cacher à soi-même, la présence irrémédiable du moi à soi-même ». Cette définition est elle-même fondée dans celle qu'il donne de la nudité, qui n'est pas celle « d'une chose matérielle antithèse de l'esprit, mais la nudité de notre être total dans toute sa plénitude et sa solidité, de son expression la plus brutale dont on ne saurait ne pas prendre acte »⁶²³. Cette confrontation est pour Agamben, une confrontation à « l'inassumable ». Il définit cet « inassumable » comme ce qui « provient [...] de l'intimité même, est ce qu'il y a en nous de plus intime ». En conséquence, le sujet dans la

⁶²³ Lévinas, Emmanuel, *De l'évasion*, 113

honte n'a plus « pour seul contenu » que « sa propre désobjectivation », il est « témoin de sa propre débâcle, de sa propre perte comme sujet ».

La honte devient « [c]e double mouvement — de subjectivation et désobjectivation en même temps »⁶²⁴. Le sujet est en effet à la fois au plus près de lui-même, de son propre secret et à la fois perdu en tant qu'il voit ce qu'il ne voulait pas voir. Le sentiment de la honte ne provient pas dès lors de la présence du regard de l'autre, comme cela pourrait être supposé par la façon dont certains personnages austeniens font leur propre auto-critique au nom d'un autre. Le contexte de la révélation est un moment de profonde solitude. La honte provient de ce qu'on découvre en soi, ce que l'analyse de Walter Benjamin dans *Einbahnstrasse* permet à Agamben de confirmer. Il explicite la citation de Benjamin en ces termes : « L'homme qui éprouve de la répugnance se reconnaît dans une altérité inassumable — autrement dit, il se subjective dans une absolue désobjectivation »⁶²⁵.

Le mouvement de la honte est double, la perte d'une vision idéale, puis son remplacement par une vision d'horreur, abominable. Il advient « dans l'absolue concomitance entre une subjectivation et une désobjectivation, entre une perte de soi et une maîtrise de soi, entre une servitude et une souveraineté »⁶²⁶. Le plus intime, dont l'idiome singulier est le signe dans les romans austeniens est aussi ce qu'il y a de plus répugnant, ce qui est honteux. Aussitôt expérimentée, la honte se referme sur elle-même pour laisser place à un nouveau fantasme amoureux, un nouveau désir. Le récit honteux est supplanté par un nouveau récit. Par conséquent, si la singularité d'un idiome n'est représentable qu'entre les lignes, c'est parce que le singulier est également irreprésentable, inommable. À peine entrevu, l'intime doit être recouvert d'un voile de pudeur. Ainsi le mystère du désir reste complet.

L'enjeu est désormais d'aborder la deuxième étape de l'expérience dans les romans de Jane Austen, celle qui advient après le premier moment, celui de la mystification : « one belonging to the past and mystified ». En effet, dans les textes austeniens, comme dans le poème de Wordsworth étudié par Paul de Man dans *Blindness and Insight*, les héros connaissent « two stages of consciousness »⁶²⁷. Le second moment apparaît comme étant celui de la démystification et de l'authenticité. Qu'est-ce alors qu'un discours authentique ? En d'autres termes, de quel désir les romans de Jane Austen sont-ils le signe ?

⁶²⁴ Agamben, Giorgio, *op. cit.*, 114

⁶²⁵ *Ibid.*, 115

⁶²⁶ *Ibid.*, 116

⁶²⁷ de Man, Paul, *Blindness and Insight*, 222

Troisième Partie
— L'écriture
austenienne, un
défi pour
l'interprétation

Chapitre 1 :

Secret et ironie

Dans les romans de Jane Austen, deux catégories de discours sont en jeu, d'une part, le discours social ou *doxa*, fondé sur les règles économiques de consommation et d'échange, d'autre part, le discours sur l'amour. Le discours sur l'amour est parfois signe d'un amour authentique, parfois il tient lieu d'un amour absent. Il n'est plus alors qu'un signe vide. Sa fonction est sociale. L'amour est dans ce cas une sous-catégorie du discours social. Dans sa fonction sociale, le discours sur l'amour tient lieu de signe d'un amour qui n'existe pas, qui se contente d'être joué. C'est une convention parmi d'autres. Le discours social est le discours impersonnel des conventions, par lesquelles les signes sociaux sont interprétés. Par opposition à ce type de discours, le discours des amoureux sur l'amour est le signe d'une animation amoureuse authentique et signe du désir qu'elle implique.

Les règles d'interprétation d'un tel discours ne sont pas établies, elles sont inventées à partir de la rencontre amoureuse. Le premier discours sur l'amour est composé de phrases sans référent, et sans locuteur particulier, parce qu'il est celui de tous. Au contraire, le second discours a pour référent l'amour, il désigne l'amour, mais ne s'incarne dans aucune phrase. Qu'est-ce qui unit ces deux discours ? En réalité, chacun des deux est soumis à un même idéal, celui de l'amour. Le différend provient de la définition attribuée à cet idéal. L'idéal amoureux de Mr. Collins ou de Charlotte Lucas est un idiome, très éloigné de l'idéal d'Elizabeth Bennet. Pourtant il s'agit dans ces différents cas de faire entendre l'amour. En ce sens, il existe un discours de l'amour unifiant toutes ses particularités, qui suffirait pour donner la preuve que l'amour est là. Le discours de l'amour devient dès lors, qu'il soit celui du sens commun ou des amoureux, une rhétorique, une façon de parler.

Dans *Romeo and Juliet*, le discours amoureux des deux amants est clairement désigné comme étant le véritable facteur de séduction. En d'autres termes, le discours amoureux

précède l'amour, il le produit. Ce n'est pas l'amour qui inspire le discours, mais le discours qui inspire l'amour. Le discours amoureux ne peut être que discours de l'amour, stratégie pour faire entendre l'amour en tant qu'idéal, et cette stratégie autant que cet idéal, varient selon les époques. L'idéal amoureux dans les romans sentimentaux diffère de l'idéal amoureux dans les romans courtois. Les romans austeniens mettent en scène ce caractère artificiel de l'amour. La rhétorique de l'amour, qui vise à faire entendre l'amour, est dénoncée dans sa part de théâtralité et de mascarade. Savoir réciter la leçon de l'amour n'est pas un gage d'authenticité. C'est pourquoi ceux qui s'aiment préfèrent le silence. Si discours authentique de l'amour il y a, ce discours ne peut se dire qu'en ne se disant pas, qu'en échappant à la rhétorique. Le discours dont l'amour est le dépositaire ne peut en ce sens qu'être sujet à interprétation. Faut-il ou non entendre l'amour dans tel ou tel discours ? De quel idéal de l'amour s'agit-il alors ? Pas de discours de l'amour sans un destinataire qui ne se croit aimer.

Par conséquent, le discours de l'amour du sens commun et celui des amoureux se distinguent par leur effet, le premier produisant un ersatz d'amour, alors que le second en produirait l'authenticité. Dès lors, c'est uniquement par rapport au discours social que le discours des amoureux peut revendiquer détenir la vérité sur l'amour. Quel est l'effet de leur coexistence dans les romans de Jane Austen ? Le rapport entre les deux discours n'y est pas pacifié et il ne semble pas qu'il soit en mesure de l'être. Par conséquent, il faut désormais se tourner vers l'interaction de ces deux discours dont les catégories semblent s'interpénétrer, ou du moins jouer ensemble leur rôle sur une scène conflictuelle. L'authenticité du discours des amoureux ne peut se revendiquer qu'en opposition à la fausseté du sens commun.

La rencontre amoureuse dans son authenticité supposée est en outre indissociable du discours de la révélation. Il en est le signe. Il instaure le mythe d'un avant et d'un après, entre un amour inauthentique et un amour authentique, le changement s'opérant grâce à un éclaircissement quant à l'objet véritable du désir. Le premier objet du désir (Wickham, Mr. Collins, Willoughby, Henry et Mary Crawford, John Thorpe, Frank Churchill, Louisa Musgrove, Mr. Elliot) est rejeté ou bien perçu différemment (le colonel Brandon, Mr. Darcy, Fanny Price, Anne Elliot). Dans les deux cas, l'objet du désir se transforme de manière à devenir acceptable. Amour vrai et amour faux ne sont-ils pas alors les termes d'une même fiction amoureuse ?

A. Désir et récit

Dans ces différents cas, le processus qui mène à la découverte du désir véritable est jalonné pour le lecteur par des signes avant-coureurs, notamment les signes de la la jalousie. Prenant conscience de sa jalousie à l'égard de Mary Crawford, Fanny Price se croit amoureuse d'Edmund Bertram. Quant au capitaine Wentworth, il est aussi jaloux de Mr. Elliot qu'Anne Elliot de Louisa Musgrove. Mr. Darcy est jaloux de la façon dont Elizabeth défend la cause de Wickham. Sa lettre est une façon d'anéantir son rival. À Pemberley, Elizabeth regrette que la conduite de sa sœur Lydia la discrédite aux yeux de Mr. Darcy au bénéfice de Miss Bingley ou de Miss de Bourgh qu'Elizabeth imagine être des rivales. Quant à Emma, elle comprend qu'elle aime Mr. Knightley par le biais de sa jalousie envers Harriet Smith en qui elle croit deviner sa future épouse. Mr. Knightley lui-même est jaloux de Frank Churchill, dont il croit Emma Woodhouse éprise. Enfin, Elinor Dashwood est en proie aux affres de sa rivalité avec Lucy Steele pour la conquête du cœur d'Edward Ferrars.

La jalousie est un sentiment partagé par les figures masculines et féminines, ce qui montre que la passion et la raison ne sont pas des catégories qui servent à distinguer une identité masculine ou féminine, puisque dans tous les cas, la jalousie se présente « as a threat to inner truth, to fair dealing with oneself, to self-knowledge and proper self-criticism »⁶²⁸, selon les termes de A. O. J. Cockshut. Cet affect partagé, revers de la relation amoureuse et son révélateur le plus puissant, circule dans les textes de Jane Austen, sans être jamais nommé, toujours de façon implicite.

Les signes de la jalousie ont pour fonction d'être signes d'un amour dissimulé, à tel point qu'Anne Elliot « takes renewed courage and hope when she perceives Wentworth's jealousy of her cousin »⁶²⁹. L'amour vrai ne peut se dire, si ce n'est par des voies détournées. La parole amoureuse n'a pas le droit de circuler. Dans les romans de Jane Austen, cette parole est à chaque fois évincée. L'exemple le plus célèbre est celui où les paroles d'Emma, l'héroïne, sont ainsi résumées : « What did she say?—Just what she ought, of course. A lady always does. » (*E*, 431) La responsabilité de la parole amoureuse est ultimement renvoyée au champ de la *doxa*, comme si tout le travail pour échapper au discours social était anéanti, par l'impossibilité de trouver les mots qui exprimeraient l'incroyable singularité de la relation amoureuse.

⁶²⁸ Cockshut, A. O. J., *Man and Woman*, 55

⁶²⁹ *Ibid.*, 57

Le désir qui ne doit pas se dire est révélé par les signes de la jalousie, mais aussi par les signes de l'opposition. Lady Russell, comme Sir Walter Elliot ou les autres parents issus des romans de Jane Austen, répètent indéfiniment la même erreur : ils aiment ceux qui leur ressemblent ou du moins ceux chez qui ils croient apercevoir une ressemblance, parfois réelle, parfois imaginaire, avec leur façon de considérer le monde. L'opposition des héroïnes se situe précisément à ce point où il leur faut mettre en défaut cette ressemblance. Par cette opposition, elles sont les dignes héritières de Clarissa Harlowe et de son refus d'obéir pour éviter le destin maternel :

And have I any encouragement to follow too implicitly the example which my mamma sets of meekness and resignedness to the wills of others?—Is she not for ever obliged to be, as she was pleased to hint to me, of the *forbearing* side? In my mamma's case, your observation is verified, that those who will bear much shall have much to bear—What is it, as she says, that she has not sacrificed to peace?—Yet, has *she* by her sacrifices always found the peace she has deserved to find? Indeed No!—I am afraid the very contrary.⁶³⁰

La reproduction de ce qui existe déjà, au nom de l'autorité, n'est pas un critère solide. Soudain surgit un nouveau discours, un événement, selon le terme choisi par Jean-François Lyotard. Elizabeth Bennet tient tête à sa mère, à Lady Catherine de Bourgh, et enfin à son père pour faire entendre sa voix. C'est d'ailleurs en ne donnant pas satisfaction à Lady Catherine qu'Elizabeth donne à Mr. Darcy la force d'espérer qu'il puisse encore être aimé, sans compter qu'il doit lui-même s'opposer à sa tante, au discours qu'elle prône. Cela est d'autant plus difficile qu'avant d'être transformé par sa rencontre avec Elizabeth Bennet, Mr. Darcy est lui-même porteur de ce discours.

Fanny Price défend héroïquement sa position contre l'autorité de son oncle, Sir Bertram. Son mariage avec Edmund Bertram fait fi de la volonté de Sir Bertram. En effet, avant même que la rencontre entre les deux cousins n'ait eu lieu, Sir Bertram hésite à accepter la suggestion de Mrs. Norris, consistant à faire venir de Portsmouth l'une de leurs nièces : « He thought of his own four children—of his two sons—of cousins in love, &c. » (*MP*, 6). Elinor aime Edward en silence, préservant cet amour impossible au fond de son cœur. Edward Ferrars s'oppose à Mrs. Ferrars pour maintenir la promesse qu'il a faite à Lucy Steele de l'épouser, puis ensuite pour soutenir son désir de se marier avec Elinor Dashwood. Catherine Morland ne renonce jamais à faire reconnaître l'innocence de ses intentions à Eleanor et à Henry Tilney. Pendant son séjour à Northanger Abbey, elle va jusqu'au bout de son enquête pour tenter de percer le mystère qui l'intrigue. Son mariage avec Henry Tilney est en soi une forme d'opposition au général Tilney (*NA*, 248). Quant à Mr. Knightley et Emma, Mr.

⁶³⁰ Richardson, Samuel, *Clarissa*, 105

Woodhouse voit leur mariage d'un mauvais œil. Ils sont contraints, au moins pour un temps, de vivre sous le même toit que Mr. Woodhouse.

Par conséquent, l'amour dans les romans austeniens est à la fois un secret et une force d'opposition. Dans les textes de Jane Austen, l'opposition marque la présence des signes d'un désir en accord avec l'éthique élaborée par Jacques Lacan, à partir de sa lecture des textes de Sigmund Freud. Il s'agit de ne pas « céder sur son désir »⁶³¹. Les erreurs commises, sous l'emprise de l'illusion, sont signes d'un désir et ne peuvent pas seulement être rejetées en tant qu'erreurs de lecture des personnages. Les erreurs de lecture possèdent aussi une valeur de vérité.

Les professeurs de morale sont pris en défaut lorsque la constance et la persévérance qu'ils louent, et que Clarissa Harlowe défend comme une qualité — « Steadiness of mind »⁶³² —, se révèlent un instrument de subversion. Le désir, sans impliquer de rébellion majeure est en lui-même une force de subversion. C'est pourquoi Friedrich Nietzsche défend la force du désir contre cette « espèce rapetissée, presque risible, un animal de troupeau, quelque chose de docile, maladif et médiocre, l'Européen d'aujourd'hui... »⁶³³. Le désir sert de fondement chez Lacan à « la différence entre l'homme du commun et le héros ». En effet, le héros est celui qui ne fait pas l'erreur de « céder sur son désir »⁶³⁴. En ce sens, les héros austeniens sont bien des héros.

Dans les romans de Jane Austen, suivre son désir mène à un processus de désidentification par rapport à un discours premier, *doxa* familiale ou sociale. Par conséquent, le discours de la révélation n'est pensable qu'en relation avec ce discours d'un *nous*, objet d'un rejet viscéral, au nom d'un nouveau *nous*, d'une nouvelle identification à un nouveau discours, appelé discours amoureux, celui partagé par le nouveau couple issu de ce refus. Le refus, s'il entraîne une opposition, n'entraîne pour autant aucune subversion. Le cadre reste convenu. L'opposition avec le mythe de *Romeo and Juliet* est totale. Le couple gagne le droit de survivre à la rencontre amoureuse, d'avoir une histoire. Cependant, ce gain est concomitant d'une perte, le discours amoureux devient impur et accepte de reconnaître, au moins de façon partielle, les lois du discours social.

Tout d'abord, la rencontre amoureuse possède, ainsi que l'analyse des signes de l'amour que sont la jalousie et l'opposition au *nous* de la *doxa* familiale ou sociale l'a montré, une dimension agonistique. Par ailleurs, les positions de mentor et d'élève dans les romans de Jane Austen se sont révélées problématiques. Il s'agit plus d'une posture de séduction que

⁶³¹ Lacan, Jacques, *Le Séminaire, livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, 370

⁶³² Richardson, Samuel, *op. cit.*, 105

⁶³³ Nietzsche, Friedrich, *Par-delà bien et mal*, 688

⁶³⁴ Lacan, Jacques, *op. cit.*, 370

d'une essence ou d'une nature masculine qui s'opposerait à une nature féminine. Néanmoins, cette posture est le signe de quelque chose, nommément d'une opposition, non seulement entre l'amoureux et son entourage, mais entre les amants eux-mêmes, qui souvent commencent par se méconnaître. Les relations entre figures masculines et féminines sont donc agonistiques.

En outre, l'opposition entre raison et passion, lucidité et aveuglement, est apparue elle aussi sujette à caution. Tout discours s'est révélé ancré dans un désir, ce qui explique pourquoi chacun ne voit et n'entend que ce qu'il veut voir et entendre. Perception et conscience sont mises au service d'un désir qui est par ailleurs ignoré par cette même perception et cette même conscience. Afin de préserver cette ignorance tout en servant le désir ignoré, la stratégie du discours est alors d'énoncer sur un mode objectif, des propositions en réalité purement subjectives. Passion et raison, lucidité et aveuglement sont des termes au service d'une technique rhétorique dont le but est de convaincre et de séduire. Cette rhétorique est employée notamment par Mr. Knightley dans son effort pour corriger ce qu'il considère comme des erreurs de la part d'Emma. Elle refuse dans un premier temps d'entendre ses admonestations, puis elle finit par reconnaître son amour pour Mr. Knightley et accepte la dichotomie qu'il cherche à lui imposer depuis le début. Le processus de séduction a réussi. L'étude du texte a montré que cette dichotomie est en réalité plus complexe que Mr. Knightley ne cherche à le croire et à le faire croire à Emma.

La complexité représentée par le personnage d'Emma est en réalité toute autre. Rien ne s'oppose à son bonheur. Pourtant, elle est malheureuse. Elle se rend elle-même malheureuse car elle n'a d'autre ennemi qu'elle-même, ce que Wayne C. Booth décrit en ces termes : « The only threat to her happiness, a threat of which she is unaware is herself: charming as she is, she can neither see her own excessive pride honestly nor resist imposing herself on the lives of others. She is deficient both in generosity and self-knowledge. »

Le secret du désir est indissociable du récit en train de s'écrire ou de se dire. En effet, les erreurs d'interprétation d'Emma Woodhouse ne la mènent pas seulement à découvrir son désir pour Mr. Knightley. De façon plus profonde, l'orientation de son désir est construite par le dévoilement de son illusion, de telle manière à lui donner une dimension nécessaire. Sans cette construction, choisir Mr. Martin, Mr. Elton, Frank Churchill ou Mr. Knightley serait arbitraire, sans fondement. La voie des illusions et leurs conséquences opèrent une distinction entre les couples formés par le héros et l'héroïne, et les couples à l'intérieur desquels les partenaires sont interchangeables, comme on le voit avec les couples formés par Mr. et Mrs. Collins ou Mr. et Mrs. Elton.

Emma Woodhouse a été à deux doigts de condamner Harriet Smith au destin de Miss Bates, rester vieille fille. Emma se montre cruelle également envers Miss Bates, au cours de leur promenade à Box Hill (*E*, 370-371). Si, comme Mr. Knightley le reconnaît plus loin, Miss Bates est parfois ridicule, se moquer des plus faibles est une offense. Mr. Knightley tente ici, comme il l'a déjà fait à de nombreuses reprises, de s'opposer au penchant cruel d'Emma. Malgré sa cruauté et ses tentatives de manipulation qui ne sont pas sans rappeler le général Tilney, Emma reste séduisante. Comment est-ce possible ? Wayne C. Booth souligne ainsi ce paradoxe : « the problem with a plot like this is to find some way to allow the reader to laugh at the mistakes committed by the heroine and at her punishment, without reducing the desire to see her reform and thus earn happiness »⁶³⁵.

La solution proposée pour résoudre ce paradoxe est le point de vue choisi dans *Emma* : « the sustained inside view leads the reader to hope for good fortune for the character with whom he travels, quite independently of the qualities revealed »⁶³⁶. Wayne C. Booth met en évidence ce procédé en évoquant la possibilité de raconter la même histoire du point de vue d'un autre personnage. Le point de vue de Jane Fairfax, par exemple, ne serait sûrement pas à l'avantage d'Emma Woodhouse. Jane Fairfax est secrètement fiancée à Frank Churchill et souffre d'être reléguée dans le rôle de spectatrice du jeu de séduction qui s'engage entre Frank Churchill et Emma Woodhouse. Cette réflexion dévoile l'un des secrets fondamentaux de tout récit : impossible pour celui qui lit ou écoute d'échapper au point de vue de celui qui écrit ou dit.

Cette idée est soutenue par Anne Elliot, lorsqu'elle s'entretient avec le capitaine Harville dans *Persuasion*. Elle n'admet pas que les livres qui ont été écrits par des hommes puissent exprimer la vérité de l'identité féminine, mais les livres écrits par des femmes ne seraient pas moins libres de préjugés car « each begin probably with a little bias towards [their] own sex, and upon that bias build every circumstance in favour of it which has occurred within [their] own circle » (*P*, 234). La volonté d'un auteur, qu'il soit personnage, narrateur ou écrivain, est d'induire le lecteur en erreur, par la façon dont le récit doit servir sa représentation des autres ou de lui-même.

L'économie d'un récit est en ce sens dynamique, parce qu'elle est le mouvement d'un désir, ce qui correspond à ce que Peter Brooks nomme : « the existence of textual force »⁶³⁷. En effet, il définit l'intrigue comme « the dynamic shaping force of the narrative discourse ». Le sens du terme « plot » se situe quelque part entre histoire et récit. La force de l'intrigue est d'ordonner de façon dynamique et de donner sens : « it belongs to the narrative discourse, as

⁶³⁵ Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, 244

⁶³⁶ *Ibid.*, 246

⁶³⁷ Brooks, Peter, *Reading for the Plot*, 47

its active shaping force, but [...] it makes sense [...] as it is used to reflect on *fabula*, as our understanding of story »⁶³⁸. Le texte possède à la fois une économie et une dynamique.

Or, l'analyse du monde austenien a montré la primauté de l'économie sociale à travers le modèle de la consommation et sa relation à la libido. Dans ce monde-là, l'éthique est réductible à « la satisfaction narcissique de s'estimer meilleur que les autres »⁶³⁹, selon les termes de Sigmund Freud dans le *Malaise dans la civilisation*. Cette satisfaction narcissique correspond au mal qui est latent dans tous les romans austeniens, à savoir la vanité, passion humaine trop humaine, partagée par tous les personnages sans exception. Les signes se sont trouvés capturés dans ce réseau de l'économie sociale. Le désir d'aimer serait une autre forme d'économie, économie dont le but serait de s'opposer à l'économie sociale. L'économie du désir d'aimer, identifiée à celle de l'intrigue repose sur une définition du désir en tant que « that which is initiatory of narrative, motivates and energizes its reading, and animates the combinatory play of sense-making »⁶⁴⁰.

La présence du thème de l'apprentissage est déterminée chez Jane Austen par les erreurs commises dans l'interprétation de signes qui se révèlent être en relation, non avec la communication et la consommation, mais avec le désir. Les interprétations désignent la présence d'un désir qui s'ignore. Ainsi dans la démarche interprétative, les signes ne sont pas rois. Ils ne déterminent pas l'interprétation. Au contraire, l'interprétation détermine le choix des signes. La présence d'un désir particulier engendre les conditions d'une perception. Le désir aiguise et oriente la perception dans la mesure où il implique de retenir tels signifiants et non tels d'autres. Le désir oriente l'expérience.

Impossible dès lors d'aborder l'expérience de l'autre, sans étudier le récit dans lequel l'autre est encore pris dans un fantasme. Le récit prend la dimension d'une intrigue au sens que Peter Brooks donne à ce terme : « Plot as it interests me is not a matter of typology or of fixed structures, but rather a structuring operation peculiar to those messages that are developed through temporal succession, the instrumental logic of a specific mode of human understanding. » Par le biais du fantasme, la figure mystérieuse de l'autre et de l'objet du désir est abordée. Le récit est le mode d'approche de la figure de l'autre. Une rencontre est déterminée par le récit qui la construit. Récit et intrigue sont intimement liés et leur articulation constitue un mode d'approche permettant de comprendre comment le sens des signes est construit par un récit : « Plot, let us say in preliminary definition, is the logic and dynamic of narrative, and narrative itself a form of understanding and explanation. »⁶⁴¹ Le

⁶³⁸ *Ibid.*, 13

⁶³⁹ Freud, Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, 170

⁶⁴⁰ Brooks, Peter, *op. cit.*, 48

⁶⁴¹ *Ibid.*, 10

désir est un facteur décisif de l'interprétation des signes, parce que le désir est à l'origine du récit qui commande l'interprétation de ces mêmes signes. Le récit du désir s'oppose à celui du discours social. Il instaure un nouveau mythe, ancré dans une histoire singulière.

Toutefois l'enjeu du désir et du discours ainsi que l'a montré l'analyse de la honte n'est pas à l'origine la figure de l'autre. Elle ne l'est que de façon secondaire et en tant que l'enjeu de tout discours est le *je*, un *je* dont l'autre conforte la vision idéale par opposition à celle de l'intime, trop intime, jugé « répugnant », rejeté hors de tout discours. Fanny Price perçoit l'aveuglement d'Edmund à l'égard de Mary Crawford, mais elle n'interprète jamais ses émotions en termes de jalousie, d'envie ou de colère. Elle refuse ce champ lexical, pour choisir celui de la faiblesse et de la pureté. Par souci d'être aimée, elle impose ce récit aux autres, excepté au lecteur vigilant. Le soi est ainsi présenté sous la forme d'un récit, au sens d'une fiction. En effet, ainsi que l'écrit Jean Szlamowicz, « l'élaboration de l'image de soi dans le discours est une partie vitale de la force de conviction »⁶⁴². Il est donc aussi essentiel de savoir comment se raconter sa propre histoire, que de savoir comment la raconter.

Fanny Price se fait une certaine idée d'elle-même. Cette idée détermine sa propre perception de son discours. Il s'agit d'avoir le dessus sur Mary Crawford. Comme dans le cas de l'argumentation de Mr. Knightley, une stratégie se révèle. Chaque discours dissimule une stratégie, dans la mesure où s'y incarne un désir. Le discours est en ce sens une stratégie, un acte, au sens performatif défini par J. L. Austin. Le discours de la séduction domine par conséquent tous les autres et unit autour d'une même finalité discours social et discours amoureux, celle du mariage. Néanmoins n'est-ce pas plutôt ce que veulent nous faire croire les dénouements pour nous faire oublier ce que Frank Kermode appelle « the conflict between narrative sequence (or whatever it is that creates the “illusion of narrative sequence”) and [...] “secrets” »⁶⁴³ ?

Morgan Susan place la perception au cœur des textes de Jane Austen : « Austen's subject is the problem of perception »⁶⁴⁴, écrit-elle. Cependant, comme la seconde partie de ce travail l'a montré, cette perception n'existe pas en dehors d'un récit travaillé par un désir. Ces récits exemplarisent l'affirmation de Peter Brooks introduisant son livre, *Reading for the Plot*, en ces termes : « [w]e live immersed in narrative, recounting and reassessing the meaning of our past actions, anticipating the outcome of our future projects, situating ourselves at the intersection of several stories not yet completed »⁶⁴⁵. Cette alliance entre perception et récit constitue la forme d'expérience en question dans les romans de Jane Austen.

⁶⁴² Szlamowicz, Jean, *Détrompez-vous !*, 71

⁶⁴³ Kermode, Frank, « Secrets and Narrative Sequence », in *On Narrative*, 85

⁶⁴⁴ Morgan, Susan, *In the Meantime*, 3

⁶⁴⁵ Brooks, Peter, *op. cit.*, 3

Or, cette question est aussi celle de la construction d'une réalité. Elle permet d'entendre ce que veut dire Jean-François Lyotard, lorsqu'il affirme : « [l]a réalité n'est pas ce qui est "donné" à tel ou tel "sujet", elle est un état du référent (ce dont on parle) »⁶⁴⁶. Cette réalité est le résultat d'un certain enchaînement de phrases, au sens où des phrases, peuvent être, ainsi que l'écrit Jean-François Lyotard, dans *Le Différend*, « enchaînées l'une à l'autre selon une fin fixée par un genre de discours », ce qui signifie aussi qu'un « genre de discours fixe un enjeu aux enchaînements des phrases »⁶⁴⁷. L'enchaînement de phrases « selon les règles des cognitives, c'est-à-dire de la techno-science »⁶⁴⁸, est-il le seul qui vaille pour construire cette réalité, ce référent ? Le roman en tant que genre de discours renvoie lui aussi à la logique d'un enchaînement de phrases, posant la question du référent. Quelle est sa spécificité ?

Dans les romans de Jane Austen, la mise en scène de la dimension du secret semble conférer sa règle à ce type d'enchaînement. La définition d'un référent existe sur fond de secret. Secret et désir de savoir sont intimement liés. Le secret entraîne la mise en récit. Il en est la source. Autour du secret, les récits vont alors entrer en opposition, autour de la question de la constitution d'un référent. Une même « dénotation » prend une multiplicité de « sens »⁶⁴⁹, pour reprendre le vocabulaire de Gottlob Frege. Ainsi, *Emma*, selon John A. Dussinger est un roman « most obviously plotted on the heroine's ignorance of a central mystery », dont la finalité est par conséquent « discovery of the truth »⁶⁵⁰. John A. Dussinger étend cette part de mystère aux autres romans : « some element of knowledge is also at stake ». Il relie cette problématique à celle du roman d'apprentissage, « the bildungsroman formula », élaborée à partir des thèmes suivants : « Knowledge and character development » qui occupe une place essentielle au cœur de la stratégie narrative austenienne⁶⁵¹.

Cette analyse permet d'appliquer aux romans de Jane Austen l'idée de Peter Brooks selon laquelle la « peau de chagrin » d'Honoré de Balzac peut servir de paradigme à la formule narrative : « Any narrative plot, in the sense of a significant organization of the life story, necessarily espouses in some form the problematic of the talisman: the realization of the desire for narrative encounters the limits of narrative, that is, the fact that one can tell a life only in terms of its limits or margins. »⁶⁵² Cette comparaison permet à Peter Brooks d'aboutir à une métaphore « not only of life as desire but also of narration, telling, as another form of desire »⁶⁵³, métaphore articulée à un principe métonymique, celui du désir même,

⁶⁴⁶ Lyotard, Jean-François, *Le Différend*, 17

⁶⁴⁷ *Ibid.*, 10

⁶⁴⁸ Lyotard, Jean-François, « Judicieux dans le différend », in *La Faculté de juger*, 231

⁶⁴⁹ Frege, Gottlob, *Écrits logiques et philosophiques*, 103

⁶⁵⁰ Dussinger, John A., *In the Pride of the Moment*, 45

⁶⁵¹ *Ibid.*, 46

⁶⁵² Brooks, Peter, *op. cit.*, 52

⁶⁵³ *Ibid.*, 57

contradictoire en son essence, puisque se dirigeant « toward the end which would be both its destruction and its meaning, suspended on the metonymic rails which tend toward that end without ever being able quite to say the terminus »⁶⁵⁴.

Le paradoxe du désir est intrinsèque à la compréhension de la fonction de l'intrigue. La structure des récits austeniens possède une dimension épistémologique dont la finalité est de satisfaire, ainsi que le souligne John A. Dussinger : « the appetite for the resolution of conflict »⁶⁵⁵. Une relation intime noue par conséquent secret, suspense et désir de savoir, d'une part, dénouement, apaisement de la faim et mise en évidence du sens, d'autre part.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, 58

⁶⁵⁵ Dussinger, John A., *op. cit.*, 46

B. Du secret

Le premier effet du secret est ainsi de provoquer le désir du récit, de créer un effet d'attente. Le secret promet un développement narratif. Il est alors question de ce dont on ne peut pas parler. Le récit austenien se tisse autour de cet interdit. Le secret devient parfois évident pour le lecteur avant même le dénouement. Il arrive que ce secret soit dévoilé par un personnage, comme par exemple dans *Sense and Sensibility* (Lucy Steele à Elinor Dashwood, mais aussi le secret de Marianne à Elinor) ou dans *Pride and Prejudice* (la lettre de Mr. Darcy à Elizabeth Bennet, la demande en mariage de Mr. Darcy à Elizabeth). En effet, Elizabeth Bennet considère qu'elle ne peut se confier qu'à sa sœur, Jane Bennet, puisque tout le monde est convaincu que Mr. Darcy est détestable.

Il arrive aussi que le secret soit perçu à travers la subjectivité d'un personnage, par exemple, l'amour de Fanny Price pour son cousin, Edmund Bertram, qu'elle ne peut révéler à personne. De ce point de vue, il est assez significatif que Fanny soit la seule à s'apercevoir de la relation secrète, parce qu'interdite, qui se noue entre Maria Bertram et Henry Crawford, alors que Maria est fiancée à Mr. Rushworth. À l'exception de Fanny, l'aveuglement est général : « the inattention of the two brothers and the aunt to Julia's discomposure, and their blindness to its true cause ». De la perception de Fanny, découle de façon implicite un lien secret entre Fanny et Julia : « two solitary sufferers ».

Fanny s'aperçoit du jeu de séduction entre Maria Bertram et Henry Crawford. Si elle est si réceptive à la jalousie que ce manège suscite chez Julia Bertram, c'est parce qu'elle-même est jalouse de la relation entre Edmund Bertram et Mary Crawford. Ce qu'elle se cache à elle-même, elle le voit chez les autres. Pour Fanny, autant que pour Julia Bertram, la solitude est au rendez-vous : « Fanny saw and pitied much of this in Julia; but there was no outward fellowship between them. Julia made no communication, and Fanny took no liberties ». Il s'agit de ce dont il ne peut être discuté et le lien entre les deux femmes n'existe que dans la conscience de Fanny — « Fanny's consciousness » (*MP*, 163). Parfois, c'est au début du roman que le secret est éventé. Dans *Persuasion*, par exemple, Anne Elliot et le capitaine Wentworth ne peuvent pas parler de leur relation passée. Leur propre histoire ne leur appartient pas, mais le lecteur, lui, est au courant de ce qui les a séparés.

Enfin, le secret peut être dévoilé au moment du dénouement et surprendre tout le monde, comme dans *Emma* ou *Northanger Abbey*. Dans *Northanger Abbey*, le lecteur comprend seulement à la fin que le général Tilney se montre cordial envers Catherine

Morland pour la simple raison qu'il la prend pour une riche héritière. Dans *Emma*, quelques indices, concernant la relation secrète entre Frank Churchill et Jane Fairfax, permettent à la relecture de réinterpréter certains passages, notamment les propos de Miss Bates. Il y a dans *Emma*, une intrigue sur fond de secret dont Robin Gilmour souligne l'ironie : « the whole novel turns upon a sustained act of dissimulation by the ironically named Frank »⁶⁵⁶. Cependant, il ne faut pas oublier qu'un autre secret joue dans cette intrigue un rôle très important, la filiation mystérieuse d'Harriet Smith.

Le secret est donc producteur de récits intradiégétiques. Le désir de récits incarné par les romans est mis en abyme. Dans *Emma*, l'héroïne s'empare du mystère qui plane autour d'Harriet Smith pour construire son propre récit et tenter d'écrire le roman sentimental de la princesse cachée. Quant au secret de Jane Fairfax et de Frank Churchill, il intéresse pour ainsi dire tout le monde. Mrs. Weston croit au mariage prochain de Jane Fairfax et de Mr. Knightley (*E*, 224-225). Mr. Knightley est persuadé que Frank Churchill et Emma Woodhouse sont amoureux. Le piano offert à Jane Fairfax par un admirateur mystérieux amène Emma à proposer une hypothèse des plus offensantes pour Jane Fairfax : la trahison et l'adultère — « an illicit love affair » — avec Mr. Dixon. Cette interprétation justifie l'analyse d'Anna Uddén selon laquelle : « Like a true gossip, Emma interprets everything with regard to Jane in the worst possible light »⁶⁵⁷. Frank Churchill, bien qu'il soit le véritable admirateur de Jane Fairfax, se rallie au point de vue d'Emma et considère qu'il y a là « an air of great probability » (*E*, 217). Le secret détermine une certaine compréhension du langage dont l'ambivalence est source de malentendus, ainsi que le montre l'analyse de Sandra M. Gilbert et Susan Gubar : « With professions of openness Frank Churchill has been keeping a secret that threatens to embarrass and pain both Emma and Jane Fairfax. Emma discovers the ambiguous nature of discourse that mystifies, withholds, coerces, and lies as much as it reveals »⁶⁵⁸.

Mensonge et révélation vont également de pair au moment où Edward Ferrars se rend à Barton cottage (*SS*, 86-104). Marianne croit que la bague qu'il porte au doigt est le signe de son amour pour Elinor, alors que cette bague est le signe de ses fiançailles avec Lucy Steele, qu'ils gardent secrètes. Elinor elle-même en est convaincue : « That the hair was her own, she instantaneously felt as well satisfied as Marianne ». Leur interprétation est faussée par le silence d'Edward. De façon ironique, Edward, Marianne et Elinor prétendent que les cheveux sont ceux de Fanny — « it is my sister's hair » (*SS*, 98) —, ce qui est assez ridicule dans la mesure où Edward et Fanny ne sont pas très proches, loin s'en faut. En même temps, une

⁶⁵⁶ Gilmour, Robin, *The Idea of the Gentleman in the Victorian Novel*, 19

⁶⁵⁷ Uddén, Anna, *Veils of Irony*, 168

⁶⁵⁸ Gilbert, Sandra M. et Gubar, Susan, *The Madwoman in the Attic*, 158-159

ambiguïté est créée dans la mesure où Elinor et Edward sont liés par le mariage entre la sœur d'Edward et le frère d'Elinor. Ce type de relation souligne l'étrangeté de la présence d'un implicite incestueux au cœur des relations amoureuses, dont l'exemple le plus évident est celui de Fanny Price et d'Edmund Bertram qui sont cousins germains.

Quant à Edward, lui aussi commet une erreur de lecture. Alors qu'il croit à une blague concernant Willoughby, il s'aperçoit qu'il compte réellement pour Marianne : « had he not imagined it to be a joke for the good of her acquaintance in general, founded only on a something or a nothing between Mr. Willoughby and herself, he would not have ventured to mention it » (SS, 100). À l'aide de ces erreurs de lecture, l'ironie du récit se joue d'Edward et de Marianne. Marianne croit que la bague d'Edward est le signe d'un amour réel pour Elinor, alors qu'il s'agit du signe d'une histoire dont Edward aimerait se débarrasser. Edward prend la blague de Sir John pour un signe anodin, alors que pour Marianne c'est le nom de Willoughby qui compte. L'interprétation des signes échappe. L'ironie impose la prudence, car les choses ne sont pas ce qu'elles semblent être. Les signes sont trompeurs.

Dans *Pride and Prejudice*, toute la construction autour de Mr. Darcy et de Wickham repose sur un secret, puisque Mr. Darcy se refuse à dénoncer Wickham, alors que Wickham se sent libre de dire ce que bon lui semble. Ce déséquilibre a des conséquences majeures sur la perception des deux personnages par la voix populaire, celle du village, « the 'village voice' »⁶⁵⁹, écrit Massimiliano Morini. Wickham est le favori du village, alors que Mr. Darcy n'attire pas la sympathie. Même Elizabeth Bennet écoutait cette voix, du moins avant que la lettre de Mr. Darcy ne l'eût éclairée. Dans *Persuasion*, le capitaine Wentworth est pris au piège de son flirt avec Louisa Musgrove, en raison du non-dit qui pèse entre lui et Anne Elliot. Enfin, les élucubrations gothiques de Catherine Morland s'efforcent de trouver un sens, là où lui manquent des informations précises sur les intentions du général Tilney.

Dans *Sense and Sensibility*, l'analyse du double secret, celui d'Edward Ferrars et celui de Willoughby, est ce qui permet de réinterpréter la différence entre ces deux personnages. En effet, Edward Ferrars rencontre Elinor Dashwood, alors qu'il garde ce secret, ce qui ne l'empêche pas « [i]n his quiet way » de rendre « his preference as public as Willoughby does his, with the additional consideration that Edward is *engaged*, while Willoughby is at least free ». Zelda Boyd considère par conséquent qu'il n'y a pas entre les deux hommes « so sharp a division [...] as Elinor makes ». En effet, s'il est vrai que « Willoughby makes love to Marianne and then drops her for a provident marriage », il n'en reste pas moins qu'« Edward too engages Elinor's affections although he cannot hope to wed her »⁶⁶⁰.

⁶⁵⁹ Morini, Massimiliano, *op. cit.*, 65

⁶⁶⁰ Boyd, Zelda, « The Language of Supposing, Modal Auxiliaries in *Sense and Sensibility* », 147

Par la suite, la révélation maligne par Lucy Steele de ses fiançailles avec Edward à Elinor Dashwood, confirme la thèse de Zelda Boyd, selon laquelle la préférence marquée d'Edward Ferrars pour Elinor Dashwood n'est pas demeurée inaperçue. En outre, cette révélation renforce le poids du secret puisque Lucy Steele intime à Elinor de n'en rien dire. L'impossibilité de révéler ce secret détermine Elinor à se montrer réservée à l'égard de Marianne et de leur mère. Le silence d'Elinor est en partie responsable de la façon dont Marianne et Mrs. Dashwood perçoivent Elinor, préjugé reflété dans la dichotomie du titre qui semble opposer « sense » et « sensibility ». Lorsque Marianne apprend que sa sœur est restée discrète sur les fiançailles entre Edward Ferrars et Lucy Steele, elle ne comprend pas l'opposition qu'elle découvre chez Elinor entre « the loss of what is most valued », d'une part, « resolution » et « self-command » (SS, 263), d'autre part. Elle ne comprend pas qu'Elinor ne se soit pas effondrée. Les signes ne correspondant pas à l'idée qu'elle se fait de ce qui relève des émotions (« sensibility ») forment un tissu de contradictions qui l'amène à juger Elinor comme une incarnation de la raison calculatrice (« sense »).

Le mystère est à la fois la force motrice des romans et ce qui permet de représenter la force motrice de la parole, du « gossip », parole sociale très présente dans les romans de Jane Austen, puisque l'action principale est la conversation, les variations provenant des différents contextes : qui parle ? à qui ? de quoi ? où ? quand ? comment ? À partir de menus détails, les interprétations vont bon train. Au cœur des préoccupations, la question est de savoir qui aime qui, qui va se marier avec qui. L'appétit social pour le « gossip » et l'appétit du lecteur de romans sont par ce biais mis en perspective, mélange de voyeurisme, de désir de savoir et de faculté infinie de se raconter des histoires et de vouloir que se racontent des histoires. Cette force est la contrepartie de la menace principale du monde austenien, l'ennui. Ce point est soulevé par John A. Dussinger qui remarque que l'implicite « in the dynamics of desire is a falling-off of energy, when the mind becomes temporarily depressed by nothing to wish for »⁶⁶¹. L'ennui rôde toujours. Récits, « gossip » et conversations sont là pour chasser cette menace.

Sur ce point, il faut souligner le rôle des personnages mystérieux dans les romans de Jane Austen, rejetés en dehors du cercle des élus au moment du dénouement, tels Wickham dans *Pride and Prejudice*, Frank Churchill, dans *Emma* ou les Crawford dans *Mansfield Park*. L'arrivée de Mary et d'Henry Crawford secoue la pesanteur et l'ennui qui règnent à Mansfield Park. L'absence de Frank Churchill se fait rudement sentir. Lorsque Frank Churchill quitte Highbury, c'est pour Emma « a sad change », par opposition à « a very happy fortnight » où « [t]hey had been meeting almost every day ». Comme après le départ de Miss

⁶⁶¹ Dussinger, John A., *op. cit.*, 57

Taylor, devenue Mrs. Weston, Emma se retrouve seule et l'ennui la guette : « forlorn must be the sinking from it [a very happy fortnight] into the common course of Hartfield days ».

La valeur du séjour de Frank Churchill à Highbury est contenue dans un des traits de sa personnalité : « great spirit », « indescribable spirit ». En effet à l'époque de Jane Austen, « spirit » signifie : « animation and cheerfulness »⁶⁶². Et Frank Churchill a le don d'animer les conversations, sans compter l'attention toute particulière qu'il porte à Emma : « the idea, the expectation of seeing him which every morning had brought, the assurance of his attentions, his liveliness, his manners! » Ses attentions sont une première certitude — « attentions » (*E*, 262). Frank Churchill produit le même effet que la lecture des lettres de Descartes sur la reine Elisabeth. Il est un « antidote contre la mélancolie »⁶⁶³.

Le très attendu Frank Churchill pendant tout le premier volume, n'est présenté à Emma qu'au chapitre V du volume II, ce qui accentue l'effet d'attente. Il répond d'ailleurs aux attentes d'Emma au-delà de ses espérances, elle qui l'a imaginé comme le prétendant parfait, avant même de le connaître : « there was something in the name, in the idea of Mr. Frank Churchill, which always interested her » (*E*, 118-119), « he was the very person to suit her in age, character and condition » et « He seemed by his connection between the families quite to belong to her. » Tout cela est présenté comme une évidence, avec une gradation. On passe de « interested her », à « suit her », puis à « to belong to her ». L'idéologie romantique bat son plein : ils sont faits l'un pour l'autre.

En ce sens, leur histoire est déjà écrite pour les autres et par les autres : « She could not but suppose it to be a match that every body who knew them must think of. That Mr. and Mrs. Weston did think of it, she was very strongly persuaded » (*E*, 119). Elle a sur ce point entièrement raison, de l'aveu de Mrs. Weston elle-même, qui s'en explique, après la révélation du secret : « It was our darling wish that you might be attached to each other » (*E*, 396). L'étonnant est qu'Emma éprouve du plaisir à se trouver à une place comparable à celle qu'Harriet Smith occupe par rapport à elle, celle d'une entité manipulable dans un mauvais roman sentimental où tout est écrit d'avance et où les signes sont conventionnels : « she had a great curiosity to see him, a decided intention of finding him pleasant, of being liked by him to a certain degree, and a sort of pleasure in the idea of their being coupled in their friends' imaginations » (*E*, 119). Telle est donc l'origine du discours qu'Emma tient à Harriet Smith : « You and Mr. Elton are by situation called together; you belong to one another by every circumstance of your respective homes » (*E*, 75).

⁶⁶² Stokes, Myra, *The Language of Jane Austen*, 33

⁶⁶³ « Lettre d'Elisabeth à Descartes du 22 juin 1645 », 104

Selon les conventions littéraires et pour le sens commun, chaque personne est plus un concept d'ordre général qu'une singularité, Emma parle des « Miss Smiths and Mr. Eltons ». Dans ce passage, Emma compare de façon explicite son œuvre à un travail littéraire « a sort of prologue to the play, a motto to the chapter » (*E*, 74). L'amour consiste en une démonstration logique, il est possible de calculer à l'avance qui est fait pour qui. À partir de l'idée de critères, qui peuvent être ceux de l'argent, ou de l'apparence physique ou de qualités morales, les couples peuvent être formés. Et à Hartfield, au dire d'Emma, cela ne rate jamais : « There does seem to be a something in the air of Hartfield which gives love exactly the right direction, and sends it into the very channel where it ought to flow. » (*E*, 75)

Le désir appartient au domaine du possible, par opposition à à celui du factuel. Dans la dernière phrase citée, le modal « ought to » montre en effet qu'il ne s'agit pas d'un fait, mais d'une certitude subjective, au sens où elle révèle non pas une véritable loi scientifique, comme le croit Emma, mais sa volonté à elle de voir la réalité suivre le cours de ses constructions mentales. Elle utilise la modalité à la façon de Sir John Middleton ou d'Elinor Dashwood ou tout autre personnage, « to invoke nonactual worlds (some more pleasing or plausible than others) which instantiate and objectify their desires »⁶⁶⁴. En ce sens, l'emploi des modaux est l'un des signes de l'ironie austénienne. La dimension de forçage de la réalité qu'ils impliquent au sein du discours des personnages est sans cesse déjouée par le récit.

Cela est vrai pour Wickham et Elizabeth, du point de vue de Mr. Bennet (*PP*, 137-138) et de Lydia Bennet (*PP*, 220). Seule Mrs. Gardiner refuse l'histoire qui est en train de s'écrire entre Elizabeth et Wickham. Elle joue d'ailleurs un rôle important avec son mari dans le rapprochement d'Elizabeth et de Mr. Darcy, autant que la tante de Mr. Darcy, Lady Catherine de Bourgh, bien que ce soit à son corps défendant. Mrs. Bennet échoue dans son projet en ce qui concerne Elizabeth et Mr. Collins. Une autre histoire écrite d'avance paraît une évidence pour les couples formés par Willoughby et Marianne, Elinor et Edward. Autant d'histoires dont rien ne viendrait perturber le cours, si ce n'était le secret agissant de façon souterraine pour déjouer les signes conventionnels du sens commun et du roman sentimental. Sans le secret, il n'y aurait pas d'histoires d'amour. Sans le secret, le temps pris par le développement du récit serait rendu sans intérêt par l'évidence et l'immédiateté, celle qui séduit notamment Mr. Rushworth, comme son nom l'indique.

Dans *Mansfield Park*, Mrs. Grant décide de la relation amoureuse : la rencontre entre Mary Crawford et Tom Bertram, entre Henry Crawford et Julia Bertram. Même si Mary Crawford préfère Edmund, cette préférence l'oppose à Fanny Price qui aime en secret Edmund Bertram. Le projet de marier Henry Crawford et Julia Bertram ou le mariage de

⁶⁶⁴ Boyd, Zelda, *op. cit.*, 146

Maria Bertram et de Mr. Rushworth échoue en raison de la liaison secrète entre Maria Bertram et Henry Crawford. Enfin, le secret du général Tilney et son comportement envers Catherine Morland qui en découle, joue un rôle essentiel dans la décision d'Henry Tilney d'épouser cette dernière. Dans *Persuasion*, l'évidence présentée est celle d'une union prochaine entre Louisa Musgrove et le capitaine Wentworth, qui comme dans les cas précédents, sont décrits sur le mode « faits l'un pour l'autre ». Mais le lien secret entre Anne Elliot et le capitaine Wentworth vient perturber l'ordre des choses.

Ce thème — « être fait l'un pour l'autre » — est une convention du roman populaire où les signes parlent d'eux-mêmes, et indiquent au lecteur l'entrée en scène du héros et de l'héroïne. Dans son article « Austen and Uncertainty », Barbara Benedict précise que dans ce type de romans, les héroïnes s'appellent à peu près toutes « Louisa, Emma or Julia » et que ces histoires « all ended with unions to heroes who were knights, baronets, gentlemen and land-owners »⁶⁶⁵. Par là même, elle confirme le souci des textes austeniens de se jouer de ces conventions et de les déjouer. Le mystère est le premier outil permettant d'aller à l'encontre de ce type d'attente des lecteurs de l'époque.

Le nouvel usage austenien des conventions littéraires va à l'encontre de l'évidence interprétative de l'époque. Wickham, comme Frank Churchill ou les Crawford, joue un rôle positif sur l'humeur ambiante « Mr. Wickham's society was of material service in dispelling the gloom » (*PP*, 138). Comme Frank Churchill, il dissimule une partie de son histoire. Leur apparence physique est à leur avantage. Frank « was a *very* good-looking young man; height, air, address, all were unexceptionable, and his countenance had a great deal of the spirit and liveliness of his father's; he looked quick and sensible » (*E*, 190). Quant à Wickham, « he had all the best part of beauty, a fine countenance, a good figure, and very pleasing address » (*PP*, 72).

L'évidence et l'immédiateté de l'impression sont au rendez-vous, avec surtout chez Frank « a well-bred ease of manner, and a readiness to talk » (*E*, 190), qui se retrouve chez Wickham, introduit en ces termes : « a happy readiness of conversation—a readiness at the same time perfectly correct and unassuming » (*PP*, 72). La conversation est au cœur de la séduction et de l'idéologie d'un amour « immédiat ». Dans *Sense and Sensibility*, Willoughby est un personnage plein de charmes. Enfin, dans *Persuasion*, l'ennui est évité par l'arrivée de personnages venus d'ailleurs, les officiers de la marine, dont le couple des Croft. Cependant, le mouvement du récit est différent des autres romans. Au lieu d'animer le récit puis de le quitter, après avoir éveillé le désir, le capitaine Wentworth entraîne avec lui Anne Elliot vers cet ailleurs.

⁶⁶⁵ Benedict, Barbara, « Austen and Uncertainty », in *Re-Drawing Austen: Picturesque Travels in Austenland*, 108

Dans tous les cas, ces hommes dissipent l'ennui par leur conversation et leur vivacité, sans compter leur physique agréable. Nourrir la conversation et éviter la répétition perpétuelle du même est un principe vital. Wickham est source de plaisir en ce sens même pour Mrs. Gardiner, la seule pourtant à s'opposer à lui — « [t]o Mrs. Gardiner, Wickham had one means of affording pleasure, unconnected with his general powers » (*PP*, 142). Ils sont tous deux originaires du Derbyshire. Mrs. Gardiner va jusqu'à retrouver dans ses souvenirs le moyen d'étayer le récit de Wickham (*PP*, 143), contre la figure de Mr. Darcy. Le charme de la conversation opère de façon immédiate, instantanée.

Toutefois, le caractère inauthentique de ce type de charme est dévoilé. L'amour « immédiat » ne vaut pas mieux que l'amour entretenu par le discours social. En ce sens, si ces hommes sont dans un premier temps un remède à la mélancolie, ils se transforment ensuite en poison. Lydia s'enfuit avec Wickham. Willoughby a abandonné une Eliza Brandon enceinte et il a brisé le cœur de Marianne Dashwood. Henry Crawford brise le mariage de Maria Bertram et de Mr. Rushworth. Frank Churchill rend Jane Fairfax malheureuse. Ils incarnent par conséquent l'ambivalence du terme grec « pharmakon », étudié par Jacques Derrida dans « La Pharmacie de Platon ». Le pharmakon, « remède et poison » est aussi « [c]e charme, cette vertu de fascination, cette puissance d'envoûtement » qui « peuvent être — tour à tour ou simultanément — bénéfiques et maléfiques »⁶⁶⁶. Les personnages des romans de Jane Austen évoqués ci-dessus ont tour à tour le pouvoir de charmer, de fasciner et d'envoûter. Cette ambivalence est aussi celle des effets de discours qu'ils produisent chez les autres personnages, mélange de plaisir et de peine, alternativement remède et poison.

Les romans de Jane Austen donnent ainsi l'impression d'être centrés autour de leur mystère, amplifié par un suspense qui rappelle celui des romans policiers. Échapper à leur ambivalence pour atteindre un nouveau langage — « “language of real feelings” » (*MP*, 427) — est pour John A. Dussinger la finalité des romans austeniens : « Authentic experience, not the standardization of that experience in book form, is the aim of an encounter, as the contrast between a line of poetry and the published interpretation suggests »⁶⁶⁷. La seconde partie de cette citation fait référence à la scène où Emma promet à Harriet Smith la réalisation heureuse de sa rencontre avec Mr. Elton en des termes évocateurs ambivalents, indiquant que cela est écrit dans les étoiles, telle une loi éternelle.

Mais le récit lui donne tort. La circulation du flux amoureux n'est pas contrôlable. La citation de Shakespeare, tirée de *A Midsummer Night's Dream* (acte 1, scène 1) qu'Emma trouve à propos d'énoncer à ce moment-là, pour l'opposer à la loi de Hartfield « The course of

⁶⁶⁶ Derrida, Jacques, « La Pharmacie de Platon », in *Phèdre*, 264

⁶⁶⁷ Dussinger, John A., *op. cit.*, 162

true love never did run smooth » (*E*, 75) se révèle une parole de vérité. Emma dit le vrai tout en disant le faux, tel est le principe de l'ironie dans les romans de Jane Austen. Personne ne sait ce qu'il ou elle dit. L'ironie de la loi du secret est d'aller dans le sens de la citation de Shakespeare, non dans celui d'Emma. L'amour est imprévisible. Il n'est pas où il est attendu, ni amour « immédiat », ni amour au sens social d'une possession.

Il arrive cependant que certaines prédictions se réalisent. L'union entre Jane Bennet et Mr. Bingley et celle entre Elinor Dashwood et Edward Ferrars répondent aux attentes de Mrs. Bennet dans *Pride and Prejudice* et de Mrs. Dashwood dans *Sense and Sensibility*. Pour ce qui est du mariage de Marianne Dashwood et du colonel Brandon, Mrs. Jennings l'avait prédit. Le référent amoureux est dans tous les cas inattendu. Il n'est pas de règle permettant d'établir à l'avance de quelle manière il se réalisera. La contingence et non la nécessité est la loi de la rencontre amoureuse.

Ces exemples montrent aussi que la question du secret ne se limite pas à la mise en scène du passage de l'absence d'une information à son acquisition. C'est sur ce passage qu'est fondée la narration, « events sequentially related »⁶⁶⁸, selon les termes de Frank Kermode, dont le mouvement dépend de « his doppelgänger or shadow, causality »⁶⁶⁹. Cette causalité est celle qui donne aux dénouements leur dimension eschatologique. Le secret est révélé. Le désir de chacun est ordonné.

Le dénouement permet la victoire de la narration sur le secret, à savoir ce qui est « indifferent or even hostile to sequentiality », « those nonsequential elements [...] disturbing, even to the author »⁶⁷⁰. Il s'agit des éléments qui résistent à l'interprétation. Tout d'abord, les personnages rejetés hors du récit sont aussi ceux dont la conversation est la plus plaisante, les plus animés, tels Wickham, Frank Churchill, Henry et Mary Crawford. Par comparaison, les héros paraissent ennuyeux ou moralisateurs, Henry Tilney, Edmund Bertram, Fanny Price, Elinor Dashwood, le colonel Brandon, Edward Ferrars, Anne Elliot, Mr. Darcy ou encore Mr. Knightley. Les prédictions ou les vœux des personnages les plus ridiculisés sont réalisés, notamment ceux de Mrs. Jennings et de Mrs. Bennet. Le récit de Mrs. Bates est inconsistant et pourtant révélateur des secrets du récit.

Cette opposition entre narration et secrets, soulignée par Frank Kermode, rappelle celle développée par Roland Barthes entre « plaisir » et « jouissance », dans la mesure où la « consistance du moi » est du côté du premier, alors que la jouissance est pour le sujet « recherche de sa perte »⁶⁷¹. Par conséquent, la lecture de Frank Kermode permet de dépasser

⁶⁶⁸ Kermode, Frank, *op. cit.*, 83

⁶⁶⁹ *Ibid.*, 84

⁶⁷⁰ *Ibid.*, 87

⁶⁷¹ Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*, 23

l'opposition barthésienne entre textes de plaisir et textes de jouissance. La scission n'est pas une façon de catégoriser des textes. Elle est à l'œuvre au sein des textes eux-mêmes. Cette interprétation de la dichotomie est déjà contenue dans le texte de Barthes, lorsqu'il spécifie l'existence de « deux régimes de lectures », « l'une va droit aux articulations de l'anecdote », ce que Frank Kermode appelle le séquentiel, alors que la seconde « ne passe rien ; elle pèse, colle au texte, elle lit, si l'on peut dire, avec application et emportement, saisit en chaque point du texte l'asyndète qui coupe les langages — et non l'anecdote : ce n'est pas l'extension logique qui la captive »⁶⁷².

Le lecteur de plaisir suit « l'effeuillage des vérités », alors que le lecteur de jouissance guette « le feuilleté de la signifiante », car « l'interstice de la jouissance, se produit dans le volume des langages, dans l'énonciation, non dans la suite des énoncés »⁶⁷³. Dans son analyse de la lecture, Barthes retrouve les lignes de force qu'oppose Frank Kermode. Il existe « a passion for sequence »⁶⁷⁴, passion qui peut aboutir à la fin du secret. Cette passion désire qu'un message soit appréhendé « with civilised ease »⁶⁷⁵, visant « clarity and propriety »⁶⁷⁶. Dès lors, la narration est ramenée du côté de la communication : « To read a novel expecting the satisfactions of closure and the receipt of a message is what most people find enough to do; they are easier with this method because it resembles the one that works for ordinary acts of communication »⁶⁷⁷.

Cependant, Frank Kermode propose d'ouvrir un dialogue entre histoire et interprétation — « story and interpretation »⁶⁷⁸ —, dans le but de préserver « the survival of secrecy in a narrative »⁶⁷⁹, c'est-à-dire ce qui produit dans le texte des distorsions (« distortions »⁶⁸⁰). Pour lui également, le secret se trouve du côté de mots qu'il est pour certains préférable d'ignorer parce que leur nature paraît « wild or misty »⁶⁸¹. Dans cette perspective, plaisir et jouissance ne séparent pas les textes classiques des textes modernes. Ce sont deux façons différentes de lire qui décrivent deux implications distinctes du lecteur dans sa lecture des textes. Le lecteur en quête de plaisir va droit au dénouement, à la satisfaction qu'il apporte en donnant sens, afin que tout soit ressaisi par la cause finale. Par opposition, le lecteur en quête de jouissance accepte de se perdre entre les lignes de sens et de renoncer à la réconciliation du texte avec lui-même, tel un tout harmonieux.

⁶⁷² *Ibid.*, 20

⁶⁷³ *Ibid.*, 21

⁶⁷⁴ Kermode, Frank, *op. cit.*, 88

⁶⁷⁵ *Ibid.*, 98

⁶⁷⁶ *Ibid.*, 86

⁶⁷⁷ *Ibid.*, 88

⁶⁷⁸ Kermode, Frank, *op. cit.*, 86

⁶⁷⁹ *Ibid.*, 89

⁶⁸⁰ *Ibid.*, 87

⁶⁸¹ *Ibid.*, 101

À l'égard d'un même texte, un sujet peut par conséquent être à la fois pris par le jeu du plaisir ou celui de la jouissance, simultanément ou successivement. Les textes de Jane Austen se prêtent aux deux types de lecture. La faille entre les deux est celle d'un différend, différend entre *phônè* et *logos*, entre singularité et également généralité entre plaisir et jouissance. L'idiome de chacun de ces termes ne correspond pas à celui auquel il est associé. L'idiome de l'un cause un tort à l'autre. Lire les romans austeniens comme des contes de fées cause un tort à la lecture de jouissance qui perçoit les bizarreries résistant à la lecture. Il semble que tout acte de lecture soit accompagné de désir et que ce désir détermine une interprétation. Le sujet de l'expérience n'est pas interne aux romans austeniens, il est le texte même, à savoir le lecteur qui le lit.

Désir et interprétation sont deux formes de discours qui se reflètent l'un dans l'autre, au point qu'il devient possible d'écrire que l'interprétation est désir dans les romans de Jane Austen. Autrement dit, ce n'est pas seulement l'extrait de *Pride and Prejudice* montrant l'évolution d'Elizabeth Bennet dans sa position de lectrice qui est une réflexion sur la lecture, mais l'ensemble de l'œuvre austenienne. Questionner l'implication du désir du lecteur dans la lecture est de façon indéniable « what “reading Jane Austen” signifies and entails »⁶⁸², un désir qui est aussi l'articulation mystérieuse entre un idiome singulier et une expérience à nulle autre pareille.

⁶⁸² Duckworth, Alistair M., « Jane Austen and the Conflict of Interpretations », 48

C. Du référent

Dans les textes austeniens, l'interprétation de ce qui peut apparaître comme des bizarreries du texte — « oddities »⁶⁸³, écrit Frank Kermode, au sens où ces passages sont « at odds with sequence »⁶⁸⁴ — est niée par les personnages eux-mêmes en tant que lecteurs de leur propre désir. Leur prise de conscience de la mystification leur apporte la conviction qu'ils sont désormais pleinement conscients. Ils sont pris par la logique rassurante de la cause finale, qui permet de croire qu'à la fin, même si le récit est terminé, il lie du moins dans un même mouvement tous les fils éparpillés au cours de la lecture. Cependant l'ironie du dénouement dont la tonalité est empruntée aux contes de fées est par là même propre à dénoncer cette illusion et indique que la seconde étape de la conscience, dont parle Paul de Man dans *Blindness and Insight*, est en réalité « a condition of non-awareness »⁶⁸⁵. Le tissage du texte n'est pas lisse. Certaines mailles ont sauté, des fils sont laissés à la dérive, « perdu dans ce tissu — cette texture — le sujet s'y défait »⁶⁸⁶.

L'ironie absolue est ce qui divise « the flow of temporal experience into a past that is pure mystification and a future that remains harassed forever by a relapse within the inauthentic ». Dès lors, le mouvement du récit ne peut plus être perçu dans une dimension eschatologique, puisque l'ironie « can know this inauthenticity but can never overcome it. It can only restate and repeat it on an increasingly conscious level, but it remains endlessly caught in the impossibility of making this knowledge applicable to the empirical world ». L'ironie est ce qui résiste à l'interprétation, au dénouement.

L'ironie montre que tout discours est fiction et que tout désir se fonde sur cette fiction, démontrant l'impossible coïncidence entre fiction et réalité, en tant que « demystification of an organic world postulated in a symbolic mode of analogical correspondences or in a mimetic mode of representation in which fiction and reality could coincide »⁶⁸⁷. En ce sens les jugements d'ordre moral dans les romans austeniens correspondent à la définition négative que donne Maurice Blanchot de l'écriture de Thomas Mann, « [e]lle n'est pas d'ordre moral, prise de position contre tel personnage, elle ne consiste pas à éclairer du dehors les choses, coup de pouce du créateur qui façonne à son gré les figures »⁶⁸⁸.

⁶⁸³ Kermode, Frank, *op. cit.*, 97

⁶⁸⁴ *Ibid.*, 87

⁶⁸⁵ de Man, Paul, *Blindness and Insight*, 224

⁶⁸⁶ Barthes, Roland, *op. cit.*, 85

⁶⁸⁷ de Man, Paul, *op. cit.*, 222

⁶⁸⁸ Blanchot, Maurice, *L'Entretien infini*, 560

En effet, le rôle de modèle tenu par les héros est mis en cause par la façon dont les personnages les plus séduisants sont ceux dont le sort est d'être écartés du dénouement ou par la façon dont des personnages secondaires sont amenés à jouer un rôle crucial pour le développement de l'intrigue. La hiérarchisation finale est de ce fait remise en question. L'opposition entre bien et mal est interrogée. Chacun désire ce qui est son « utile propre »⁶⁸⁹, au sens donné à ce terme par Spinoza. Ce qui est bon pour l'un ne l'est pas pour l'autre. Une chose est « nécessairement bonne », seulement « [d]ans la mesure où [elle] s'accorde avec notre nature »⁶⁹⁰. C'est pourquoi les hommes diffèrent « en tant qu'ils sont dominés par des affections qui sont des passions »⁶⁹¹, mais ils « s'accordent toujours nécessairement en nature », « [d]ans la mesure où [ils] vivent sous la conduite de la Raison »⁶⁹². Selon Spinoza, chaque être humain poursuit l'utile qui lui est propre, sur un mode passionnel. Dans un monde idéal, l'humanité serait guidée par la connaissance d'un utile valable pour tous, à savoir la Raison.

Dans les romans austeniens, l'idée illusoire d'un utile valable pour tous est véhiculée par le discours social, celui qui définit le bien et le mal. Cependant, ce discours est travaillé par des difficultés insolubles. Tout d'abord, il est lui-même une fiction, celle qui maintient le lien social, auquel s'oppose une autre fiction, celle des passions. Enfin, le langage des passions, celui de la voix (*phône*), ou de l'idiome singulier qui perturbe le lien social n'en est pas moins porteur d'effets de vérité. La portée de l'ironie provient de ce double mouvement de dévoilement du caractère fictif de tout discours parallèlement à la prise de conscience de leur efficacité. Cette dynamique empêche de considérer que le discours austenien est moralisateur, au sens donné à cette posture par Spinoza qui brocarde ceux qui dénoncent « le vice de la nature humaine », pour se joindre aux chœurs de ceux qui « pleurent à son sujet, la raillent, la méprisent ou le plus souvent la détestent »⁶⁹³.

Au contraire, il s'agit de prendre la mesure de l'importance des fictions passionnelles et de leur conflit structurel avec le discours du lien social qui s'efforce d'orienter les passions humaines vers un horizon commun, prétendu discours de la Raison. Le discours austenien met en scène l'étendue du différend entre d'une part, l'utile commun et d'autre part, l'utile propre. L'ironie austenienne se retrouve donc « du côté du secret », ce qui, selon Richard Pedot caractérise l'écriture en tant qu'elle est « opposée à la consignation »⁶⁹⁴. Le secret est ici pris au sens de ce qui est « introuvable *dans* le texte », « l'incommunicable ». Or, selon Richard

⁶⁸⁹ Spinoza, Baruch, *Éthique*, 236

⁶⁹⁰ *Ibid.*, 245

⁶⁹¹ *Ibid.*, 247

⁶⁹² *Ibid.*, 249

⁶⁹³ *Ibid.*, 132

⁶⁹⁴ Pedot, Richard, *Le Seuil de la fiction*, 112

Pedot, « cette vacances du secret, qui en appelle à la représentation sans cesser de la mettre au défi, peut [...] se lire comme une forme de ce que Jean-François Lyotard nomme le différend »⁶⁹⁵, qui est « l'état instable et l'instant du langage où quelque chose qui doit pouvoir être mis en phrases ne peut pas l'être encore »⁶⁹⁶.

Un des exemples de cet incommunicable est fourni par l'incipit de *Pride and Prejudice*. Mrs. Bennet s'efforce de convaincre son mari de rendre visite à Mr. Bingley, parce que les conventions exigent que cela se passe ainsi. Ensuite, Mr. Bingley pourra être présenté à leurs filles et tomber sous le charme de l'une d'entre elles. Pour cela, l'étiquette veut que Mr. Bennet doive dans un premier temps se présenter à Mr. Bingley. Il faut respecter certaines étapes. L'humour de Mr. Bennet désarçonne Mrs. Bennet. Il se moque des bienséances en disant à Mrs. Bennet qu'elle pourrait rendre visite à Mr. Bingley avec ses filles, sans attendre le bon vouloir de son mari. Mr. Bennet ajoute alors que cela comporterait le risque pour Mrs. Bennet de faire concurrence à ses filles. Mr. Bingley pourrait la choisir elle. Le secret du langage induit par l'ironie est ici complet. Comment interpréter les propos de Mr. Bennet ? Est-ce une critique implicite des règles sociales ou au contraire une façon d'expliquer pourquoi il est inconvenant qu'une femme se présente avec ses filles chez un inconnu ?

Par conséquent si un même souci travaille le discours de Spinoza et celui de Jane Austen, tous deux se distinguent par la façon d'envisager la relation entre les deux formes d'utilité évoquées, l'utilité propre et l'utilité commune. Chez Spinoza, l'utile propre doit être entendu pour mieux permettre d'atteindre l'utile commun. La présence du différend, état instable qui montre que quelque chose cherche à se dire sans y parvenir, présent notamment à travers les manifestations du silence ou de la *phônè* ou de ce qui résiste à la ressaisie eschatologique des dénouements, dans les romans de Jane Austen, montre que cet idéal spinoziste n'est pas le leur.

Le désir est tout d'abord inscrit dans une structure qui se répète, celle d'un triangle amoureux, à savoir la force narrative qui pousse à prendre conscience de la relation amoureuse, et que John A. Dussinger appelle « the mechanics of triangular desire »⁶⁹⁷, une pensée qui se rapproche de celle de René Girard dont le contenu a été précédemment précisé. Elizabeth Bennet admire d'autant plus Wickham que cela lui permet de se venger de Mr. Darcy. D. A. Miller souligne que pour Emma Woodhouse et Harriet Smith « the erotic education of both »⁶⁹⁸ s'opère en parallèle. Elles la vivent en même temps, puisqu'elles sont

⁶⁹⁵ *Ibid.*, 113

⁶⁹⁶ Lyotard, Jean-François, *Le Différend*, 29

⁶⁹⁷ Dussinger, John A., *op. cit.*, 64

⁶⁹⁸ Miller, D. A., *Narrative and Its Discontents*, 10

mises en relation avec les trois mêmes hommes, Mr. Elton, Frank Churchill et Mr. Knightley. Harriet Smith révèle à Emma, en choisissant Mr. Knightley, l'amour d'Emma pour ce dernier.

Mais les personnages mystérieux ne sont pas seulement ceux qui sont rejetés à la fin des romans. Le conflit autour de la question du référent est généralisé. Willoughby n'est pas le seul personnage dont le référent est indécidable. Dans *Pride and Prejudice*, il s'agit du conflit qui oppose Mr. Darcy à Elizabeth Bennet, autour de la figure de Wickham. En outre, pour ces deux personnages, il existe aussi un conflit autour de leurs propres caractères respectifs. *Mansfield Park* met en scène l'opposition entre Fanny Price, d'une part et Edmund Bertram, d'autre part, ce dernier étant ensuite rejoint par son père qui lui prête main forte pour discréditer la parole de Fanny qui devient gênante. Aucun accord ne s'avère possible entre les deux hommes et Fanny Price sur une définition possible du caractère d'Henry Crawford.

Persuasion s'ouvre sur les conséquences radicales du conflit qui a convaincu Anne Elliot d'abandonner son amour pour le capitaine Wentworth. Le capitaine Wentworth et Anne Elliot sont donc eux aussi en situation de différend lorsqu'ils se retrouvent six ans après. Quant à *Emma*, le roman relate les arguments de Mr. Knightley et ceux d'Emma qui ont chacun des idées très différentes sur le mariage d'Harriet Smith et de Robert Martin ou le caractère de Frank Churchill et dans une moindre mesure sur le caractère de Jane Fairfax. Dans *Northanger Abbey*, Catherine Morland a une interprétation du comportement d'Isabella Thorpe et du général Tilney qui ne sont pas en harmonie avec celles d'Henry Tilney.

Autour d'un même référent ou plutôt d'une même « dénotation », pour reprendre les termes de Gottlob Frege déjà cités, les « sens »⁶⁹⁹ vont différer en fonction des enchaînements de phrases au sein duquel un nom est employé. La question de ce sens est la question des textes de Jane Austen. Même en présence de tous les éléments, comme dans le cas de Frank Churchill, la fixation d'un discours légitime demeure problématique. Edwards Ferrars par exemple n'existe, lors de sa première apparition, entre son arrivée à Norland (SS, 15) et le départ de Mrs. Dashwood et ses filles (SS, 27), qu'à travers le discours des femmes de sa famille et des femmes qu'il rencontre à Norland, Mrs. Dashwood et ses filles. Il ne répond pas aux attentes de Mrs. Ferrars et de Mrs. John Dashwood, respectivement sa mère et sa sœur : « he was neither fitted by abilities nor disposition to answer the wishes of his mother and sister, who longed to see him distinguished—as—they hardly knew what ». Dans cette phrase, l'ironie est instillée par l'opposition entre la tyrannie d'un souhait et le vide de son contenu, ce qui est souligné par la ponctuation, les deux tirets qui encadrent le « as ».

Cette opposition rend évidente le côté formel de ce désir, désir non pas d'un tel ou d'un tel, mais de la *doxa* en général, désir de s'appropriier l'un des signes sociaux du pouvoir,

⁶⁹⁹ Frege, Gottlob, *op. cit.*, 103

lesquels viennent régulièrement en lieu et place d'une position subjective singulière inconsistante, ce qui est confirmé par la suite, où « to make a fine figure in the world » fait écho à « to see him distinguished », tout comme « in some manner or other » fait écho à « they hardly knew what » (SS, 15). Dans la première phrase, « his mother and sister » occupent la position de complément du nom « wishes », constituant ensemble un groupe nominal, complément du verbe à l'infinitif « to answer ». Edward est dans la position de sujet, les deux femmes en position d'objet. Puis, par une gradation, elles deviennent, en tant qu'antécédent du pronom relatif « who » sujet de la proposition relative, puis sujet de la proposition « as—they hardly knew what » et enfin sujet à part entière de la seconde phrase où Edward n'occupe plus que la position d'objet. Dans les phrases suivantes qui développent l'ambition des deux femmes, il n'est plus que « him » (SS, 15-16).

Cette désincarnation est soutenue par l'expression « a fine figure », expression qui renvoie plus à une forme qu'à un être de chair et de sang, en raison de ses multiples connotations : nombre, silhouette, statue ou sujet d'un tableau... Edward devient par ce biais un simple signe, objet manipulable, un pion sur l'échiquier des relations sociales, une carte dans le jeu de Fanny Dashwood et de Mrs. Ferrars. L'ironie est prolongée lorsque les désirs de Mrs. Ferrars sont explicités en ces termes : « his mother wished to interest him in political concerns, to get him into parliament, or to see him connected with some of the great men of the day » (SS, 15-16). La dernière partie de la phrase « to see him connected with some of the great men of the day » précise la nature du désir doxique. Il s'agit de faire entrer Edward dans un réseau linguistique, un « enchaînement de phrases »⁷⁰⁰ où se retrouveraient des termes tels que « politique », « Parlement », ou les noms propres des hommes importants de l'époque. Les signes désirés sont des signifiants-mâtres.

Fanny Dashwood est prête à être moins ambitieuse et à se contenter de le voir rouler en barouche — « to see him driving a barouche » —, en attendant mieux : « till one of these superior blessings could be attained ». L'ambition de Fanny est en outre décrite d'une façon qui lui donne une coloration surprenante : « it would have quieted her ambition ». L'alliance entre « quieted » et « ambition », une métaphore figée, tire l'ambition du côté d'un phénomène physiologique. Rappelons que dans le chapitre précédent, Fanny Dashwood a révélé son appétit insatiable de l'argent. Pas question pour elle que Mrs. Dashwood et ses filles puissent en récupérer une seule miette.

Le style indirect libre laisse alors un instant le champ libre à Edward qui « had no turn for great men or barouches ». La ressaisie synthétique du discours de Fanny Dashwood et de Mrs. Dashwood met ici de façon ironique « great men » et « barouches » sur un même plan.

⁷⁰⁰ Lyotard, Jean-François, *Le Différend*, 10

Du point de vue de la loi des signes de la réussite sociale, aucune différence de nature n'existe en effet entre les deux. Pour Edward, cependant, le champ linguistique fondamental est celui du confort domestique et d'une vie privée tranquille (SS, 16). Ces termes sont plutôt vagues en eux-mêmes, mais par opposition à la langue de Mrs. Ferrars et de Mrs. John Dashwood, très clairs en tant que stratégie d'opposition.

En outre, l'ironie permet à nouveau ici l'expérience du secret intrinsèque au langage. Quelle réalité recouvre vraiment l'utile propre selon Mrs. Dashwood ? Ce passage peut être lu comme une forme de discours indirect libre. Il s'agit des préoccupations de Mrs. Dashwood concernant sa propre image en tant que mère. Son discours donne l'impression que les préoccupations matérielles ne valent rien à ses yeux. Elle sait qui elle veut être, ce qu'elle choisit d'être, en refusant de se laisser gouverner par l'intérêt mercenaire ou la prudence. Sa doctrine ou son idéal est simple et clair, l'argent ne doit pas entrer en considération dans les affaires de cœur. Ne s'agit-il pas cependant de ce que Robert M. Polhemus nomme « the rationalizing power of the ego »⁷⁰¹ ?

En effet, si Edward est introduit comme un homme agréable, tout de suite après vient la question de ses revenus. Cette question appartient elle aussi au discours de Mrs. Dashwood. Elle n'est pas sans remarquer que cette fortune dépend du bon vouloir de la mère d'Edward. Après l'apparition de Willoughby, le discours de Mrs. Dashwood est de nouveau traversé par ce à quoi elle ne voulait pas penser : Mrs. Dashwood « in whose mind not one speculative thought of their marriage had been raised, by his prospect of riches, was led by the end of the week to hope and expect it ». Le lecteur est en droit de se demander si Mrs. Dashwood est aussi désintéressée qu'elle veut le paraître. Le rapprochement qu'effectue Mrs. Dashwood entre Willoughby et Edward Ferrars semble confirmer cette hypothèse : Mrs Dashwood « was led [...] secretly to congratulate herself on having gained two such sons-in-law as Edward and Willoughby. » (SS, 49) Le « such » qui classe ces deux hommes dans une même catégorie est révélateur, car rien ne les rapproche, si ce n'est d'être, en apparence du moins à ce moment du récit, héritiers d'une grande fortune. Par conséquent, la vérité du discours de Mrs. Dashwood reste indécidable. Elle est tout à la fois idéaliste et matérialiste. Le principe de non contradiction n'est pas respecté par l'ironie. La vérité d'un discours est son mystère même, son caractère contradictoire.

Le questionnement introduit par le personnage de Mrs. Dashwood n'apporte pas d'éclairage sur la figure d'Edward Ferrars. À travers le discours des uns et des autres, la figure d'Edward ne prend pas consistance. Ce choix narratif est maintenu tout au long du roman, ce qui fait dire à Mary Poovey : « Edward and Brandon seem inert fixtures of the plot,

⁷⁰¹ Polhemus, Robert M., *Comic Faith. The Great Tradition from Austen to Joyce*, 55

incapable of energetic gallantry and attractive only to the most generous observer. »⁷⁰² David Monaghan est en accord avec cette analyse, pour qui, dans *Sense and Sensibility*, « the male characters are [...] poorly presented »⁷⁰³.

De même, dans *Pride and Prejudice*, Charles Bingley et Mr. Darcy sont surtout présents, non pas en tant que tels, mais parce qu'il est question d'eux, comme le souligne Nina Auerbach : « During the many confidences we see between Elizabeth and Jane, they talk of nothing but Bingley and Darcy, speculating over their motives and characters with the relish of two collaborators working on a novel. »⁷⁰⁴ Il faudrait ajouter Wickham à cette liste. Par cette comparaison entre les conversations des deux sœurs et le travail d'écriture, Nina Auerbach souligne le rôle créateur du langage, contenu dans le travail d'interprétation. L'interprétation est désir. Or écrire est aussi une forme d'interprétation, ce qui rapproche lecture et écriture. Ainsi Roland Barthes peut dire que « [s]'il était possible d'imaginer une esthétique du plaisir textuel, il faudrait y inclure : *l'écriture à haute voix* ». Cette écriture « est portée [...] par le *grain* de la voix, qui est un mixte érotique de timbre et de langage, et peut donc être lui aussi, à l'égal de la diction, la matière d'un art »⁷⁰⁵, à savoir « l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage ».

Cette écriture est pure jouissance des mots, séduction par les mots, non pas par leur sens, ni leur fonction, mais par le fait même de les prononcer : « ça granule, ça grésille, ça caresse, ça râpe, ça coupe : ça jouit »⁷⁰⁶. Cette remarque de Roland Barthes dévoile l'aspect de jouissance du texte, un rapport aux mots qui est intime, singulier, jouissance qui n'est pas sans rapport avec ce que Lacan appelle la langue. Lorsque Jane et Elizabeth Bennet prononcent les noms de Darcy, Bingley ou Wickham, cette jouissance est présente. On la retrouve dans une écriture et une lecture attentives aux mots, à leur matérialité qui contraste avec la simple satisfaction apportée par l'harmonie logique conventionnelle des dénouements.

C'est pourquoi la nature trouble de personnages comme Edward Ferrars ou Mr. Darcy — « Darcy the man is as muddled a figure as Darcy the boy. Is he indeed converted into humanity by Elizabeth's spontaneity and spirit, or was he always the perfection that maturity allows her to see? » — ne s'oppose en rien à l'expérience amoureuse. Il n'en est que plus intéressant de parler d'eux, de prononcer leur nom sur fond d'un secret irréductible. La stratégie finale d'Elizabeth Bennet, dans son choix de définition du référent « Mr. Darcy », rappelle celle d'Emma Woodhouse, au sens où leur mémoire devient sélective au moment de se décider en faveur d'un homme. Cette façon de procéder montre que le plaisir de l'ordre

⁷⁰² Poovey, Mary, *Ideology as Style*, 185

⁷⁰³ Monaghan, David, *Jane Austen, Structure and Social Vision*, 46

⁷⁰⁴ Auerbach, Nina, *Comunities of Women*, 45

⁷⁰⁵ Barthes, Roland, *op. cit.*, 88

⁷⁰⁶ *Ibid.*, 89

incarné par ses personnages n'est pas la source unique du désir. La quête de jouissance est orientée par des signifiants. Pour Emma Woodhouse, la victoire du signifiant « Mr. Knightley », en tant qu'objet du désir exige la révision du signifiant « Frank Churchill ». Elle peut au moment de cette révision jouir de raconter et de dire.

Emma compte pour insignifiants les sentiments que Frank Churchill lui a inspirés. Elle décide qu'il ne s'agissait pas d'amour, ainsi qu'en avait jugé Elizabeth à l'égard de ses sentiments pour Wickham : « Elizabeth's selective memory serves her well here by erasing the fact that she had, and has, several good reasons for disliking Darcy; but she seems to need a sense of her own wrongness to justify the play of her mind ». Le choix d'Elizabeth consiste donc, selon Nina Auerbach, à juger plus sévèrement ses propres préjugés que la fierté de Mr. Darcy⁷⁰⁷. Il n'y a pas là de réalité quelconque à faire valoir à Elizabeth Bennet ou à Emma Woodhouse. Tel est simplement le processus qui les mène à écrire leur propre histoire. Une histoire n'a pas à être vraie ou fausse. Elle engage le désir et le soutient. C'est pourquoi lorsque James Thompson écrit : « Elizabeth (and the reader) must figure out the enigma of Darcy »⁷⁰⁸, il faut comprendre qu'il s'agit plus d'une décision, à partir de la révélation d'un désir, que de l'explicitation d'une énigme comme dans les romans policiers. Mr. Darcy se comporte mal en société. Il se montre méprisant à l'égard Elizabeth et se moque de Sir Lucas. Enfin, lorsque Mr. Darcy prétend demander à Elizabeth de l'épouser, il exprime, selon Janis P. Stout, « his wish that he did not care for her »⁷⁰⁹. Malgré tout cela, Elizabeth fait de lui l'objet de son désir. Les textes austeniens fournissent ainsi matière à favoriser les interprétations conflictuelles. L'ironie élabore un mystère insoluble.

Par conséquent, les portraits ultimes de Mr. Darcy ou de Wickham, de Frank Churchill ou de Mr. Knightley ne sont pas le résultat de la synthèse des impressions respectives d'Elizabeth Bennet et d'Emma Woodhouse. En réalité, une sélection très nette est opérée afin d'arriver au dénouement et d'aller dans le sens du récit qui s'écrit pour elles. La réalité n'est pas selon les termes de Jean-François Lyotard, le résultat de l'accumulation d'une expérience. Une telle « idée de l'expérience », en effet, « présuppose celle d'un je qui se forme (Bildung) en recueillant les propriétés des choses qui adviennent (événements) et qui en effectuant leur synthèse temporelle constitue la réalité. »⁷¹⁰ Pour Jean-François Lyotard, au contraire, « [u]n sujet n'est [...] pas l'unité de "son" expérience » car « [l]a possibilité de la réalité, y compris celle du sujet, est fixée dans des réseaux de noms "avant" que la réalité se montre et se signifie dans une expérience ». Le référent n'est jamais que le résultat d'un désir.

⁷⁰⁷ Auerbach, Nina, *op. cit.*, 54

⁷⁰⁸ Thompson, James, *Between Self and World*, 114

⁷⁰⁹ Stout, Janis P., *Strategies of Reticence*, 35

⁷¹⁰ Lyotard, Jean-François, *op. cit.*, 75

Dans les romans de Jane Austen, les catégories du vrai et du faux, si elles sont évoquées, servent non pas à établir la définition d'un référent, mais servent la finalité de l'action, de la conviction. En effet, en dehors de toute possibilité d'une modélisation du référent, dans un contexte d'expérimentation scientifique, il faut convaincre, rallier l'autre à parler le même langage, afin de reconnaître un référent commun, dont la réalité finalement est tout à fait secondaire, « [i]l s'ensuit », nous dit Jean-François Lyotard « que la réalité ne résulte pas d'une expérience », ce qui « n'empêche nullement de la décrire sous l'aspect d'une expérience »⁷¹¹. Une question nouvelle surgit : « Comment le même événement [...] peut-il rester le même événement si peuvent lui être attachées des phrases à régime hétérogène [...] ? » Diversité à propos de laquelle « le jugement doit s'exercer. C'est elle qu'il doit discerner et considérer ». La finalité du jugement consiste dès lors à « reconnaître et faire respecter » « l'abîme qu'il y a entre ces phrases, leur incommensurabilité »⁷¹².

Dans le monde austenien, cette analyse correspond à l'enjeu du texte, puisque le référent en tant que chose ou objet manipulable n'existe pas en dehors des discours. Le référent est toujours un autre discours. L'objet du désir est le discours lui-même. Un discours en vise un autre par la manipulation linguistique d'un objet qui échappe toujours. Il n'est pas donné et ne peut pas l'être, et même s'il l'était, cela ne changerait rien, car il s'agit du monde humain, monde de la modalité, dans lequel ainsi que le rappelle Zelda Boyd « there are many more probabilities than certainties », ce qui est logique puisque « in actual life thought and discourse turn less on empirically verifiable statements [...] than on modal ones about unobservable things like causes, reasons, states of mind »⁷¹³. Il ne faut pas par conséquent considérer le résultat de l'expérience, c'est-à-dire la constitution de la réalité, comme un va-et-vient entre un référent qui serait en dehors du discours et un discours sur ce référent.

L'enjeu est au contraire le rapport entre signifiant et signifié. Ce rapport est déconstruit. D'un côté, ainsi que le souligne Mary Poovey, « Elizabeth can praise Bingley for his compliance when he offers to remain at Netherfield », de l'autre, elle peut parler de ce trait de caractère (« compliance ») comme d'une faiblesse, lorsqu'il abandonne Jane Bennet, la sœur d'Elizabeth⁷¹⁴. L'interprétation trouve sa source dans le désir puisque ce paradoxe, en réalité « tells us more about Elizabeth's desires than the principle of tractability »⁷¹⁵. Un autre exemple va dans le même sens : la prise de position d'Elizabeth par rapport au mariage vénal. Elizabeth pardonne en effet rapidement à Wickham, alors que « she will [...] blame Charlotte for making the same choice ». Pour Mary Poovey, cela signifie une nouvelle fois que

⁷¹¹ *Ibid.*, 76

⁷¹² Lyotard, Jean-François, « Judicieux dans le différend », 222

⁷¹³ Boyd, Zelda, *op. cit.*, 148

⁷¹⁴ Poovey, Mary, *Ideology as Style*, 194

⁷¹⁵ *Ibid.*, 194-195

l'interprétation « reveals more about Elizabeth's personal investment in these two situations than Jane Austen's views on matrimony or money »⁷¹⁶.

Le rapport entre signifiant et signifié est sans cesse menacé sous l'influence des instances du pouvoir, à savoir le discours ambiant, celui qui cherche à établir le lien social par le partage d'une langue commune. La création et l'évolution chronologique, en tant que temporalité de l'expérience, déploiement du temps et du désir, se retrouve ainsi aux prises avec ce durcissement des mots. Aller contre le fascisme de la langue, dénoncé par Roland Barthes, c'est redonner vie et mouvement à ce rapport entre signifiant et signifié. Là où le désir tisse sa propre logique, le rapport entre signifiant et signifié est revisité et la parole en porte les signes.

Or, comme l'explique Jacques Derrida, « [l]es éléments de la signification fonctionnent non par la force compacte de noyaux mais par le réseau des oppositions qui les distinguent et les rapportent les uns aux autres », en fonction d'un « principe de la différence » qui, « comme conditions de la signification, affecte la *totalité du signe*, c'est-à-dire à la fois la face du signifié et la face du signifiant ». Dans les romans de Jane Austen, le « principe de la différence »⁷¹⁷ en question est la présence d'un désir. Cette emprise du désir sur toutes les formes de discours explique pourquoi, chez Jane Austen, comme le souligne Massimiliano Morini « the point of her novels is not what happens, but how events are told »⁷¹⁸. Le style est le signe d'un désir.

Chose curieuse, ce désir est vidé de sa substance, dans le monde de la consommation et de la communication, c'est-à-dire sur la scène sociale, comme sur la scène des échanges amoureux. Le désir y est signifié par une absence. Il est signe d'un vide et ne renvoie à aucune essence saisie dans sa singularité. Conséquence, le désir, pourtant signe d'une singularité, se perd dans la généralité. En effet, son aboutissement invariable est le mariage. La revendication d'un amour vrai se perd dans une même convention que le discours auquel il prétend s'opposer, celle du mariage. Le dénouement des romans austeniens rappelle en ce sens la convention littéraire du conte de fées : « Ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants ».

L'amour ne se dit pas avec des paroles. Par exemple dans *Pride and Prejudice*, Mr. Darcy se contente de dire : « *My affections and wishes are unchanged* ». Ces propos sont marqués par l'ironie. Si rien n'avait changé par rapport à sa première demande en mariage, alors Elizabeth le refuserait, ainsi qu'elle l'a fait la première fois. La fiction représente l'amour sans pouvoir le dire. Comment en effet ne pas tomber dans des généralités ?

⁷¹⁶ *Ibid.*, 195

⁷¹⁷ Derrida, Jacques, *Marges de la philosophie*, 11

⁷¹⁸ Morini, Massimiliano, *Jane Austen's Narrative Techniques*, 58

Comment la parole peut-elle être le signe de l'authenticité alors que les mots peuvent être des mensonges ? Prenez Mr. Collins ou Mr. Elton : ce sont des menteurs lorsqu'ils parlent d'amour. Par conséquent, l'ironie austenienne n'est pas ordinaire. Elle est absolue. Le discours amoureux n'advient jamais à son terme qui serait un dépassement dialectique, aboutissant à une harmonie avec le discours social. La diversité des interprétations des romans de Jane Austen qui en arrive même parfois à se contredire tient précisément à cette spécificité de l'ironie austenienne.

Cette conséquence participerait pour certains critiques d'une intention de l'auteur. L'absence, le trou là où manque un discours amoureux singulier, serait le signe de la discrétion du style de Jane Austen (voir deuxième partie chapitre 3), ou le signe de sa préférence pour le général sur le particulier, Howard S. Babb allant même jusqu'à écrire que dans ses romans « concepts are the real actor »⁷¹⁹, chacune de ces deux positions revenant d'ailleurs au même. Ces deux descriptions désignent un style, sans implication personnelle ou subjective, une garantie supposée de l'objectivité. Pour Barbara Hardy, en effet, la souplesse du dispositif narratif austenien est indissociable de la discrétion de la voix narrative : « Jane Austen's voice has a steadiness, neutrality and flexibility which allows her most unobtrusively to present the private and public world »⁷²⁰. Une telle interprétation permet de ressaisir l'œuvre de Jane Austen, à partir d'un mouvement dialectique, trouvant son origine dans une opposition entre conformisme et singularité, et s'achevant par la résolution harmonieuse de cette opposition. Le dénouement des romans de Jane Austen serait la découverte d'une société nouvelle, réconciliée, utopique, idéale.

Glenda A. Hudson va jusqu'à faire de la dimension incestueuse des relations amoureuses dans les romans de Jane Austen la consécration d'un idéal, celui de l'amour « sororal »⁷²¹, sur l'amour passionnel ou « immédiat »⁷²², selon les termes élaborés par Roland Barthes, dans son texte, *Sur Racine* : « in Austen's novels married love often appears to lack the advantages and power of fraternal and sororal love: that is, except when those who marry bring to their union these same qualities of sibling love that Austen ratifies. »⁷²³ Glenda A. Hudson considère ainsi que *Mansfield Park*, *Sense and Sensibility* et *Emma*, « [f]ar from being 'elegiac' [...] conclude optimistically with the expulsion or removal of menacing intruders and with the preservation and revivification of the home and family », ce qui l'amène à une conclusion d'ordre général : « Incest in Austen's novels creates a loving and enclosed family circle; by drawing in the bonds of the family tighter and tighter, the

⁷¹⁹ Babb, Howard S., *Jane Austen's Novels. The Fabric of Dialogue*, 9

⁷²⁰ *Ibid.*, 35

⁷²¹ Barthes, Roland, *Sur Racine*, 23

⁷²² *Ibid.*, 22

⁷²³ Hudson, Glenda A., *Sibling Love and Incest in Jane Austen's Fiction*, 1

household is strengthened and reconsecrated. »⁷²⁴ Que cela puisse être un idéal ne va pas sans interrogations... Cette présence de l'inceste dans les relations amoureuses n'est-elle pas une tension des textes plutôt que le point de leur résolution ? En effet, ce choix permet de montrer la tonalité incestueuse du mythe amoureux de l'époque de Jane Austen, une façon de laisser l'ironie s'en prendre à la tonalité du conte de fées.

Le dénouement n'en est pas moins perçu par les critiques comme la cause finale du récit, lui donnant son sens et sa vérité. La découverte de cette intention du texte par les critiques est en général concomitante avec la définition d'une voix narrative, qui se trouve justifiée par le dénouement des romans de Jane Austen où l'apparition d'un « I » donne l'impression d'une conclusion orchestrée. Si pour Ian Watt, cette voix a une origine énigmatique — non « from an intrusive author but rather from some august and impersonal spirit of social and psychological understanding » —, il n'en postule pas moins l'existence d'un narrateur qu'il personnalise sous les traits d'un « dispassionate analyst »⁷²⁵. Pour Barbara Hardy et pour Ian Watt, l'unité déjà idéalisée du texte ou de ce qu'Anne Banfield nomme « the familiar idealization of the text itself »⁷²⁶ est redoublée par la présence d'une voix narrative, dont le cheminement est de façon exacte, à chaque fois, le passage par un conflit pour en amener la résolution. En effet, pour la plupart des critiques, « the narrator's viewpoint is [...] the locus of the text's meaning »⁷²⁷, ce qui a pour conséquence « to submit narrative to the communication paradigm »⁷²⁸.

Massimiliano Morini qui souligne le paradoxe des textes, à savoir la façon dont ils soutiennent l'interprétation d'une résolution conservatrice et morale, tout en laissant planer un mystère évaluatif, n'en parle pas moins à chaque fois d'un narrateur. De l'impossibilité de s'en remettre aux discours attitrés à un personnage, ainsi que cela a été montré dans les parties précédentes, il faudrait s'en remettre à la voix d'un ou de plusieurs narrateur(s). Il est vrai que Massimiliano Morini ne parle pas de l'entité « Jane Austen », comme le font les autres critiques. Il n'en présuppose pas moins un narrateur, dont il prend soin à chaque fois de mettre en doute le genre sexuel, féminin ou masculin, he/she, sans pour autant considérer qu'une telle instance doive être remise en question. Le terme de « narrateur » est-il cependant légitime pour parler des textes de Jane Austen ? Ce narrateur est-il une instance réconciliatrice ?

⁷²⁴ *Ibid.*, 35

⁷²⁵ Watt, Ian, *The Rise of the Novel*, 297

⁷²⁶ Banfield, Anne, *Unspeakable sentences*, 183

⁷²⁷ *Ibid.*, 184

⁷²⁸ *Ibid.*, 10

Chapitre 2 :

Ironie et narrateurs

A. Questions de langage et genres de discours

Le référent est construit, il n'est pas donné. Il est construit, non pas en tant que synthèse d'une expérience totale, mais en tant que produit d'une sélection opérée par le désir. De là s'ensuit la nécessité d'amener l'autre à avoir le même référent, par le biais du langage, puisque le référent est le produit du langage du désir. Le but est de convertir l'autre à un langage et donc à un référent. Par exemple, parce qu'il aime Mary Crawford, Edmund Bertram veut se convaincre qu'ils peuvent parler un même langage, alors que c'est avec Fanny qu'il a un langage commun. Il veut que son propre nom devienne objet de désir pour Mary Crawford. Or leurs deux noms respectifs semblent devoir se situer dans des univers de phrases inconciliables, au sens donné à ces termes par Jean-François Lyotard. La raison de cette incompatibilité est que les effets recherchés par ces deux univers de phrases ne sont pas les mêmes.

La scène dans la chapelle à Sotherton est très révélatrice. Edmund ambitionne de devenir un homme d'Église. Mary Crawford l'ignore encore. Alors que Mary Crawford se moque de l'office religieux, Fanny Price se plaît à employer le champ lexical de la religion, manière détournée de parler de son amour pour Edmund Bertram. Edmund et Fanny parlent un même idiome. C'est pourquoi Edmund est capable de corriger l'interprétation erronée que fait Mary Crawford des propos de Fanny : « *That is hardly Fanny's idea of a family*

assembling ». Le déictique en italique se rapporte aux propos préalables de Mary Crawford, censés reprendre le discours de Fanny, alors qu'en réalité il s'agit d'un nouveau discours. Pour Edmund et Fanny, ce discours est déplacé. « *That* » introduit un phénomène de clôture. La parole d'Edmund est sans appel. Fanny ne le dément pas. Mais Mary Crawford continue de railler l'hypocrisie du rituel religieux. Les phrases-affects d'Edmund et de Fanny se retrouvent à l'unisson : « For a few moments she [Mary Crawford] was unanswered. Fanny coloured and looked at Edmund, but felt too angry for speech; and *he* needed a little recollection » (*MP*, 87). La réaction de Fanny est plus visible. À la différence d'Edmund, elle n'a aucun préjugé en faveur de Mary Crawford.

Trois phrases-affects s'enchaînent : une réaction épidermique (« coloured »), le mouvement du regard (« looked »), et enfin, le silence. Ces trois phrases-affects disent la colère de Fanny Price. Les réactions physiologiques, outre leur valeur conventionnelle — les jeunes filles modestes rougissent — servent à l'occasion « the *experience* of the moment », dont John A. Dussinger rappelle l'importance, cette expérience étant « usually what matters in Austen »⁷²⁹. Quant au silence, il est essentiel, ainsi que le rappelle Janis P. Stout dans *Strategies of Reticence*. Le silence sert aussi de réponse pour Marianne Dashwood lorsque les phrases proposées provoquent en elle, ainsi que l'analyse Massimiliano Morini, « pain and displeasure »⁷³⁰. Par exemple à la mention d'Allenham, résidence de Willoughby par Sir John Middleton et ses complices : « Marianne looked very grave and said nothing. » (*SS*, 111) Marianne exprime son refus de partager un langage commun avec ces personnages.

En ce qui concerne cette expérience de l'instant dont parle John A. Dussinger, l'avantage est du côté de Fanny Price, par opposition à Mary Crawford. En effet, Fanny sait à qui elle parle. Elle sait comment parler le langage d'Edmund, alors que Mary Crawford ne le sait pas. Mary Crawford se rend compte elle-même de son erreur : « If I had known this before, I would have spoken of the cloth with more respect ». Néanmoins elle le comprend trop tard en entendant les propos de Julia Bertram : « My dear Edmund, if you were but in orders now, you might perform the ceremony directly ». Mary Crawford est consternée : « Miss Crawford's countenance, as Julia spoke, might have amused a disinterested observer. She looked almost aghast under the new idea she was receiving. » Le signe de son étonnement traverse sa parole : « Ordained! [...] what, are you to be a clergyman? » Elle retrouve ses esprits — « rallying her spirits, and recovering her complexion ». Une métamorphose a lieu sous l'œil du lecteur et des spectateurs. La réaction de Fanny Price est ambivalente : « Fanny pitied her. "How distressed she will be at what she said just now,"

⁷²⁹ Dussinger, John A., *In the Pride of the Moment*, 19

⁷³⁰ Morini, Massimiliano, *Jane Austen's Narrative Techniques*, 90

passed across her mind. » (*MP*, 89) Elle reconnaît, en même temps qu'elle la plaint, son propre avantage, la seule carte dans son jeu pour l'emporter face au charme qu'exerce Mary Crawford sur Edmund.

Fanny Price jouit de jouer le rôle de la jeune fille pure et délicate, seule façon d'être légitime : « With a purer spirit did Fanny rejoice in the intelligence.—She heard it at dinner and felt it a blessing » (*MP*, 184). Cette citation est un exemple qui montre Fanny Price associée à des termes tels que « purer spirit » et « a blessing », issus du champ lexical religieux. L'esprit de Fanny a en effet été formé par un futur homme du clergé, Edmund Bertram. Par ce champ lexical, elle se démarque de Mary Crawford et gagne le cœur d'Edmund. Le partage d'un champ lexical se révèle plus important dans la conquête amoureuse que tous les signes de séduction adressés par Mary Crawford à Edmund Bertram. Le discours de Fanny Price est le produit de son identification au discours d'Edmund Bertram. Cette identification est aussi désir du discours d'Edmund Bertram, au sein duquel elle trouve une place. Il la définit d'une manière qui lui convient, justifiant les propos de D. A. Miller selon lesquels : « It is part of the complexity of Fanny's whole response that her moral judgment—real and respectable enough—serves more than merely her moral sense »⁷³¹.

Le discours moraliste de Fanny Price est en réalité une stratégie de séduction, dans la mesure où, comme l'écrit Jean-François Lyotard : « Un genre de discours exerce une séduction sur un univers de phrase »⁷³². Cela signifie que la séduction est aussi une relation qui lie les genres de discours entre eux. Edmund Bertram séduit Fanny Price par son discours et elle-même empreinte les signifiants-mâtres de ce discours. En retour, Edmund est séduit par le discours de Fanny parce qu'elle conforte son identification narcissique, alors que Mary Crawford la met en péril. En ce sens, Fanny Price et Mary Crawford sont mises sur un même plan, toutes deux séductrices bien qu'ayant des stratégies différentes. Dans le monde austénien, le fonctionnement du mimétisme et de l'identification, dont le fondement est la vanité est représenté avec une grande acuité, ce qu'une lecture des textes de Jane Austen avec Gabriel Tarde ou René Girard a permis d'explicitier. Par conséquent, s'efforcer de parler l'idiome de l'autre est la stratégie de séduction la plus efficace, ainsi que l'échec de Mary Crawford et la réussite de Fanny Price dans leur entreprise de conquête d'Edmund Bertram le montrent. Cela signifie aussi être séduit par cet idiome ou ce genre de discours. Cet effort est le signe d'amour le plus efficace.

⁷³¹ Miller, D. A., *Narrative and its Discontents*, 55

⁷³² Lyotard, Jean-François, *op. cit.*, 128

C'est pourquoi l'usage du moralisme est pour Fanny Price intermittent. Il ne sert pas toujours ses intentions : « Fanny's refusal to play a part in the theatricals may reflect a scrupulous sincerity », pour autant, « as a spectator she freely enjoys Henry's acting in the Kotzebue play and his reading of Shakespeare »⁷³³. Il est vrai que, juste avant le retour de Sir Bertram, sa position à l'égard du théâtre est sur le point de changer. L'assemblée a besoin de sa participation. Mrs. Grant n'est pas là pour dire son rôle et la soirée est gâchée : « The comfort of the whole evening was destroyed ». Le texte décrit alors la réaction de l'assemblée d'un point de vue impersonnel.

Le mouvement est tout d'abord suspendu. L'assemblée est paralysée, ce qui dans le texte est indiqué en ces termes : « a pause of perplexity ». L'animation est réintroduite à partir du mouvement des regards, sans nom, impersonnel, « some eyes began to be turned towards Fanny ». Puis des sons (« a voice or two ») se font à nouveau entendre, sans que leur provenance ne soit révélée. De l'œil à la voix, l'interdit posé par Fanny concernant son rôle possible dans le jeu d'acteurs est défié, avec une rhétorique efficace, comme l'indique le mot en italique dans cette phrase : « If Miss Price would be so good as to *read* the part. » Le langage est performatif, il s'agit de faire participer Fanny, en la convainquant qu'elle ne va pas jouer, mais seulement lire. Ici, « *read* » est en italique pour insister sur le fait qu'il ne s'agit pas d'imposer à Fanny ce qu'elle ne veut pas, à savoir jouer un rôle (« act »). Cette parole dont la responsabilité n'est attribuée à personne, sans doute parce qu'elle est l'émanation de la volonté du groupe formé par les acteurs et les spectateurs, vient briser l'interdit. L'idée énoncée de façon discrète ouvre la porte à un flot de paroles : « She was immediately surrounded by supplications, every body asked it ».

À partir de ce « every body », une distinction commence à se faire. Chacun y va de son argument. La première voix personnalisée est celle d'Edmund : « even Edmund said, "Do Fanny, if it is not *very* disagreeable to you." » (*MP*, 171) La stratégie d'Edmund implique une légère considération de Fanny, il faut qu'elle se force pour leur faire plaisir, mais pas trop quand même, ainsi que l'italique « *very* » implique. Quant à Henry Crawford, il est révélé, a posteriori comme étant à l'origine de cette opposition rhétorique entre « read » et « act » : « "You have only to *read* the part," said Henry Crawford with renewed entreaty. » Qu'une telle parole soit attribuée à Henry Crawford est dans l'ordre des choses, il a un talent pour comprendre le raisonnement des autres, parler leur idiome pour les séduire et les amener à faire ce qu'il désire, ainsi qu'il le fait avec Julia et Maria Bertram, mais aussi avec Sir Thomas.

⁷³³ Dussinger, John A., *op. cit.*, 19

Son opposition rhétorique est finalement réduite à néant par les propos de Maria Bertram qui révèlent qu'en réalité, Fanny n'a pas besoin de lire. Elle connaît le texte par cœur : « “And I do believe she can say every word of it,” added Maria, “for she could put Mrs. Grant right the other day in twenty places. Fanny I am sure you know the part.” » Cette possibilité de réciter est reconnue par Fanny qui se sent valoriser par une telle affirmation : « Fanny could not say she did not ». Plus que la pression du groupe, c'est la tactique d'Edmund qui la convainc. Il séduit Fanny, par la manière dont il sait lui parler, « and as they all persevered—as Edmund repeated his wish, and with a look of even fond dependence on her good nature, she must yield. She would do her best. » (*MP*, 172) Il est évident qu'aux yeux d'Edmund, Fanny ne désire rien de mieux que d'être considérée comme possédant « [a] good nature ».

Par conséquent, il s'avère pertinent d'affirmer avec D. A. Miller que « Fanny Price's full response to the Mansfield theatricals [...] encompasses more shades of feeling than her conscience means to cope with »⁷³⁴. En outre, lorsque Fanny Price ne craint pas le jugement des autres, elle n'éprouve pas le besoin de se dissimuler derrière des principes moralisateurs, ce qui est souligné par John A. Dussinger : « her heartfelt indulgence in the country dances obviates any puritanical feeling against recreational activity in principle »⁷³⁵. La complexité du discours de Fanny Price est ainsi révélée par cette ambivalence.

Elle construit elle-même sa propre identité, alors que le texte déjoue les constructions auxquelles la responsabilité lui est attribuée. Elle répond en cela au désir d'Edmund qui prend sa défense face à son père : « Fanny is the only one who has judged rightly throughout, who has been consistent. *Her* feelings have been steadily against it from first to last. She never ceased to think of what was due to you. You will find Fanny every thing you could wish. » (*MP*, 187) Edmund oblitère le moment précédant l'arrivée de Sir Thomas, annoncée sur un ton dramatique par Julia, elle-même exclue des réjouissances : « Julia appearing [...] with a face all aghast, exclaimed, “My father is come! He is in the hall at this moment.” » (*MP*, 172) Sir Thomas apparaît au moment précis où Fanny s'apprête à monter sur scène. Edmund préserve ainsi la pureté, elle-même en réalité jouée, de Fanny. Il continue à occuper le rôle du chevalier servant, du protecteur de la dame en détresse qu'il joue depuis le début pour Fanny, que ce soit pour la protéger de Sir Bertram, de Lady Bertram ou de Mrs. Norris (*MP*, 74).

Chevalier servant, c'est ainsi que Fanny le voit, comme une discussion entre Mary Crawford et Fanny Price sur le nom d'Edmund le laisse entendre. Le nom d'Edmund n'est pas du goût de Mary Crawford : « [t]here is something in the sound of Mr. *Edmund* Bertram so

⁷³⁴ Miller, D. A., *op. cit.*, 55

⁷³⁵ Dussinger, John A., *op. cit.*, 19

formal, so pitiful, so younger-brother-like ». Fanny répète en disant « *Mr. Bertram* », croyant qu'elle reproduit le sens de ce qu'a énoncé Mary Crawford, alors que les italiques montrent qu'il n'en est rien. Si, d'un certain point de vue, les deux femmes ont à l'esprit une même dénotation, le sens est fort différent. Pour Fanny, « *Mr. Bertram is so cold and nothing-meaning—so entirely without warmth or character!—It just stands for a gentleman that's all* ». Par opposition, « there is nobleness in the name of Edmund », car Edmund « is a name of heroism and renown—of kings, princes, and knights; and seems to breathe the spirit of chivalry and warm affections ».

Fanny entend dans le nom d'Edmund ce qu'Edmund lui-même veut être, à savoir un chevalier au service de sa dame. Le langage de l'amour parlé par Fanny et Edmund est celui de l'amour courtois. Mary Crawford reproduit ensuite le malentendu en croyant elle aussi reprendre les paroles de son interlocutrice : « I grant you the name is good in itself, and *Lord Edmund* or *Sir Edmund* sound delightfully; but sink it under the chill, the annihilation of a Mr.—and Mr. Edmund is no more than Mr. John or Mr. Thomas. » (*MP*, 211) Les deux femmes ne parlent pas le même langage. Mary Crawford oppose « Mr. » à « Lord » ou « Sir ». Elle exprime par là même son regret qu'Edmund ne soit que le second fils et non l'héritier de Mansfield Park. Elle est l'héroïne arriviste d'un roman balzacien.

Mary Crawford est en quête de la figure incarnée par « a man of the world or an elder brother », ainsi que par « the arts of flattery or the gaieties of small talk ». Mary Crawford ne veut pas tomber amoureuse d'Edmund, car bien que ses faveurs lui soient agréables, la situation sociale d'Edmund ne lui plaît pas — « She did not think very much about it, however, he pleased her for the present; she liked to have him near her; it was enough. » Elle est étonnée de le trouver appréciable alors qu'il ne correspond en rien à ses attentes : « he was not pleasant by any common rule, he talked no nonsense, he paid no compliments, his opinions were unbending, his attentions tranquil and simple ». Mary Crawford ne parvient pas à prendre la mesure de ce qui se joue là : « There was a charm, perhaps, in his sincerity, his steadiness, his integrity, which Miss Crawford might be equal to feel, though not equal to discuss with herself. » (*MP*, 65) Une différence est établie entre « to feel » et « to discuss with herself », sa conscience ne devient pas réflexive, le dialogue de l'âme avec elle-même est suspendu et se dissout dans le sentiment. Fanny, quant à elle, oppose « Mr. » à « Edmund ». Elle aime en lui le contraire de ce que Mary Crawford recherche. Elle est l'héroïne d'un roman courtois. Son récit au regard des secrets du texte qu'est Edmund Bertram ne tient d'ailleurs pas la route, ainsi que la seconde partie a permis de l'envisager. Edmund Bertram sert ses propres intérêts en voulant forcer Fanny à épouser Henry Crawford.

Edmund Bertram ne correspond pas véritablement aux attentes de Mary Crawford, en raison de ses préjugés selon lesquels il est préférable d'épouser le fils aîné, en accord avec le souhait de Mrs. Grant de voir sa sœur épouser l'héritier de Mansfield Park, ce que montre l'extrait suivant :

Mr. Bertram set off for ———, and Miss Crawford was prepared to find a great chasm in their society, and to miss him decidedly in the meetings which were now becoming almost daily between the families; and on their all dining together at the park soon after his going, she retook her chosen place near the bottom of the table, fully expecting to feel a most melancholy difference in the change of masters. In comparison with his brother, Edmund would have nothing to say. The soup would be sent round in a most spiritless manner, wine drank without any smiles, or agreeable trifling, and the venison cut up without supplying one pleasant anecdote of any former haunch, or a single entertaining story about "my friend such a one." (*MP*, 52)

Alors que Tom Bertram doit s'absenter de Mansfield Park, Miss Crawford se prépare à regretter l'absence de Tom Bertram. Elle envisage déjà les moments à venir, à partir de ses préjugés. Cette description est opérée par trois phrases contenant le modal « would », la dernière phrase s'allongeant démesurément pour énumérer une série de gestes du quotidien, se répétant dans l'ennui. Le modal joue un rôle double, il montre à la fois qu'il s'agit de l'imagination de Mary Crawford, et qu'elle s'imagine sur le chemin d'une existence remplie d'actes indéfiniment répétés à l'identique sans le moindre intérêt, notamment dans la conversation, car à l'évidence « Edmund would have nothing to say ». L'enjeu est à nouveau la conversation.

Il serait plus pratique et confortable pour Mary Crawford qu'Edmund soit ennuyeux, puisqu'il faut que Tom soit préférable à Edmund. Mais les choses ne se passent pas comme elle l'avait prévu. La bizarrerie des effets mystérieux du discours déjoue la narration. De même Elizabeth Bennet ne comprend pas pourquoi elle accepte de danser avec Mr. Darcy alors qu'elle est fermement décidée à le haïr, persuadée qu'elle défend ainsi la cause du pauvre Wickham : « Attention, forbearance, patience with Darcy, was injury to Wickham. » (*PP*, 89) Chose curieuse, malgré cette décision consciente, la réponse d'Elizabeth ne correspond pas à sa volonté avouée : « she found herself suddenly addressed by Mr. Darcy, who took her so much by surprise in his application for her hand, that, without knowing what she did, she accepted him » (*PP*, 90). Elle agit sans savoir ce qu'elle fait (« without knowing what she did »), prétendant que cela est dû à un effet de surprise (« so much by surprise ») et de soudaineté (« suddenly addressed »). Cependant, impossible d'échapper à cette question : ne serait-ce pas là le signe d'un désir déjà présent pour Mr. Darcy, mais inavoué ?

En outre, de façon ironique, le texte trouve pour informer le lecteur du comportement de Mr. Darcy des termes qui pourraient convenir pour une demande en mariage : « his application for her hand » et « she accepted him ». Ce passage réactive la comparaison élaborée, dans *Northanger Abbey*, entre le mariage et la danse, par Henry Tilney (*NA*, 76-78) qui considère « a country-dance as an emblem of marriage » (*NA*, 76). Cette comparaison est néanmoins traitée de façon ironique, par la mise en perspective du discours d'Henry Tilney et de la réaction de son interlocutrice. Catherine Morland est interloquée par la comparaison et n'est pas convaincue de sa pertinence. Pour elle en effet : « People that marry can never part, but must go and keep house together. People that dance, only stand opposite each other in a long room for half an hour ». Elle n'a pas tort de soulever la question de la temporalité. Engager sa vie entière et s'engager pour une danse n'ont pas les mêmes implications. À l'époque, se marier constitue une sentence irréversible.

Henry Tilney peut prendre le mariage à la légère, lui qui est convaincu d'un point commun à son avantage entre le mariage et la danse : « in both, man has the advantage of choice, woman only the power of refusal ». Il raille son propre discours face à Catherine Morland qui, selon lui, prend tout ce qu'il dit trop au sérieux : « In marriage, the man is supposed to provide for the support of the woman; the woman to make the home agreeable to the man; he is to purvey, and she is to smile. But in dancing, their duties are exactly changed; the agreeableness, the compliance are expected from him, while she furnishes the fan and lavender water ». L'enjeu de cette comparaison est pour lui une façon de s'assurer de la moralité de Catherine Morland, de lui demander de se soumettre au contrat du mariage, tel que la *doxa* le représente, où les rôles de l'homme et de la femme sont a priori décidés.

Or ce qui est montré entre Catherine Morland et Henry Tilney à ce moment du récit, c'est une incompréhension profonde. Henry Tilney parle tout seul et prétend qu'il énonce les pensées de Catherine Morland : « *That*, I suppose, was the difference of duties which struck you, as rendering the conditions incapable of comparison. » Catherine Morland affirme du début à la fin que pour elle la comparaison n'est pas convaincante. Elle se contente de le répéter, ne donnant qu'un seul argument, celui de la temporalité pour justifier son refus. Henry Tilney finit par s'en apercevoir : « Then I am quite at a loss » (*NA*, 77). De nouveau, la bizarrerie de l'idiome singulier vient perturber l'entreprise de rationalisation et le récit qui en découle. La résistance de Catherine Morland à ce qu'il pense être une évidence lui fait perdre le fil de son monologue. En effet, il semble vouloir lui faire prendre conscience de ce que seront ses devoirs si elle devenait sa femme. Henry Tilney exprime en ce sens de façon implicite ses craintes à l'égard de la moralité de Catherine Morland : « may I not thence infer,

that your notions for the duties of the dancing state are not so strict as your partner might wish? » (*NA*, 78)

Catherine Morland ne s'en aperçoit pas, mais à son insu, Henry Tilney s'efforce de savoir si elle peut remplir deux devoirs matrimoniaux fondamentaux : « Fidelity and complaisance » (*NA*, 76). Les soupçons d'Henry Tilney proviennent de la relation de Catherine Morland avec John Thorpe. Il est aussi conscient de l'attitude volage d'Isabella Thorpe qui est l'amie de Catherine Morland. L'association de Catherine avec ces personnages conduit Henry Tilney à s'interroger sur le caractère de celle qui deviendra sa femme. Au-delà de son interrogation morale, se laisse entendre une certaine forme de jalousie à l'égard de son rival potentiel, John Thorpe. Par conséquent, si le mariage et la danse sont à dissocier, il n'en est pas moins certain que la danse favorise une conversation propice à s'assurer du cœur de son partenaire. La danse est en ce sens plutôt une forme de propédeutique au mariage, ce que cet extrait de *Pride and Prejudice* laisse entendre : « To be fond of dancing was a certain step towards falling in love » (*PP*, 9). L'amour à travers ces descriptions ressemble plus à un contrat ou à un rituel qu'à un événement inattendu.

Au moment du bal à Netherfield, dans *Pride and Prejudice*, la danse à laquelle prennent part Mr. Darcy et Elizabeth Bennet leur permet de converser. Leurs réparties favorisent leur rapprochement. Chacun des deux trouve chez l'autre un adversaire à la hauteur. Toutefois Elizabeth Bennet incarne encore ici la figure de la mauvaise lectrice, puisque ce passage se situe avant le moment de l'illumination, après quoi sa lecture devient objective, du moins le croit-elle. Son usage de la langue a pour but de forcer la réalité et son interprétation : « She was resolved against any sort of conversation with him » (*PP*, 89). Son idiome singulier, qu'elle refuse d'entendre, se manifeste au moment où elle accepte la main de Mr. Darcy pour danser. La raison d'Elizabeth, ce qu'elle croit être son libre arbitre, lui intime de refuser de danser avec Mr. Darcy et pourtant elle danse avec lui. L'intérêt est de montrer que le texte qu'elle doit lire est elle-même. Elle refuse la singularité de son propre désir.

Par une nouvelle bizarrerie du texte, la meilleure lectrice s'avère être Charlotte Lucas, dont l'intelligence est mise en doute par Elizabeth, lorsque Charlotte accepte d'épouser Mr. Collins. Charlotte Lucas est bien plus l'amie d'Elizabeth Bennet que cette dernière ne le croit. Charlotte Lucas sert les intérêts d'Elizabeth en préférant Mr. Darcy à George Wickham. À travers ces propos, la lecture que Charlotte fait de Mr. Darcy est manifeste : « I dare say you will find him very agreeable ». Charlotte emploie le modal du futur « will », ce qui donne à sa phrase une valeur prophétique, puisque le texte lui donne raison. Ce modal est aussi une façon d'inviter Elizabeth à adopter un autre comportement à l'égard de Mr. Darcy, ce qu'elle lui rappelle et développe plus loin : « Charlotte could not help cautioning her in a whisper not to

be a simpleton and allow her fancy for Wickham to make her appear unpleasant in the eyes of a man of ten times his consequence ».

Le « could not » de ce extrait est problématique. Qui en est responsable ? Il laisse entendre que Charlotte aurait mieux fait de se taire. Néanmoins cette réflexion pourrait autant venir d'elle que d'Elizabeth. Du point de vue de Charlotte, ce « could not » serait le signe d'un conflit subjectif, elle aurait voulu se taire mais n'y est pas parvenue. Elle en a trop dit. Du point de vue d'Elizabeth, ce « could not » signifie une forme de lassitude à l'égard de l'idiome de Charlotte et de sa façon de percevoir le monde. Dans les deux cas, l'usage de la forme négative du modal marque ici la présence de ce qui est chez Charlotte plus fort qu'elle. Elle ne peut pas s'en empêcher, quelle que soit l'instance du désir de cet empêchement.

Il est vrai cependant que si Charlotte a raison de préférer Mr. Darcy à Wickham, c'est pour de mauvaises raisons, puisqu'elle juge les deux hommes en fonction de leur statut social. Toutefois, n'est-ce pas ce qu'Elizabeth fait elle aussi ? N'est-elle pas d'autant plus encline à défendre Wickham qu'elle se le représente telle la victime d'un système injuste où la naissance est déterminante sans que les qualités réelles du caractère soient prises en compte ? Elle partage de ce point de vue d'une certaine manière le sort de Wickham, puisque ces mêmes lois injustes accordent à Mr. Collins d'hériter de la propriété de son père. Là où sans doute Charlotte Lucas se trompe, c'est sur le point de la stratégie de la séduction. En effet, s'efforcer de plaire à Mr. Darcy comme s'y essaye Caroline Bingley n'est pas propre à le séduire. En ce sens, les erreurs de lecture d'Elizabeth, bien que fondées dans un refus d'entendre son propre désir, n'en servent pas moins son intérêt, telle une nouvelle distorsion de la narration.

Le refus d'Elizabeth d'entendre son propre désir est perceptible dans la façon dont elle s'exprime : « Heaven forbid!—*That* would be the greatest misfortune of all!—To find a man agreeable whom one is determined to hate!—Do not wish me such an evil ». Le discours d'Elizabeth est ici marqué par l'excès d'émotions : trois points d'exclamation, les tirets, le superlatif (« the greatest misfortune of all »), l'appel à Dieu (« Heaven forbid! ») et la référence au mal accompagnée par un intensifieur (« such an evil »). Le conflit qui se joue en elle prend là des proportions démesurées. Elle est le siège d'un combat entre rien moins que les forces du bien et les forces du mal. Or en réalité, l'horreur se résume à celle-ci : « To find a man agreeable whom one is determined to hate! » Le plus grand mal est seulement cette contradiction interne au sujet, cet éclatement, cette incapacité à exister tel « un empire dans un empire »⁷³⁶. Cette formulation correspond, selon Spinoza, à une vision à la fois

⁷³⁶ Spinoza, Baruch, *op. cit.*, 133

moralisatrice et impuissante de la nature humaine, aveugle à la logique des passions. Dans le texte austenien, l'aveuglement concerne la division du sujet.

Ces paroles d'Elizabeth Bennet sont accrochées aux paroles précédentes de Charlotte Lucas, par l'emploi du déictique « *That* » (souligné par la typographie) : « I dare say you will find him very agreeable » (*PP*, 90). En d'autres termes, Elizabeth Bennet cherche à se protéger des mots de Charlotte Lucas. Elle les craint, comme si les mots avaient le pouvoir de décider de la réalité, comme si les propos de Charlotte Lucas étaient une force d'opposition susceptibles de faire céder la résistance qu'elle oppose à son propre désir. Pour s'en protéger, elle emploie le déictique « *that* », dont la valeur est opposée à celle de « *this* » déjà rencontré. « *That* » annonce un phénomène de clôture. Les deux déictiques partagent toutefois la caractéristique d'être des formes « intrinsèquement liées à l'énonciateur »⁷³⁷. Ces formes « s'appuient sur la subjectivité essentielle du langage, une subjectivité qui ne désigne pas la partialité ou l'expression de sentiments personnels, mais qui a trait à un phénomène proprement langagier : le fait de se poser comme sujet parlant au moyen de JE [...] et de bâtir son territoire expressif (déterminations, localisations) en fonction de ce "repère" »⁷³⁸.

Pour bâtir ce territoire expressif, Elizabeth Bennet énonce comme une conclusion ce que le récit refuse de clore pour elle. Elle fonde son *je* dans le *nous* qu'elle constitue avec Wickham, celui des victimes d'un système injuste, dont les puissants ne cessent d'abuser. Cependant cet effort est réduit à néant par le texte lui-même, en tant qu'il dévoile une tension à l'intérieur même du personnage, au sein même de la langue. Prétendre clore la question du désir s'avère impossible, dès lors que ce désir échappe au contrôle du langage. Ce n'est pas le sujet qui crée à partir des mots, les mots ne sont pas la matière malléable dont se sert le créateur pour inventer un monde. Au contraire, le sujet doit lui-même se faire le lecteur d'un langage qui lui échappe, de ses secrets qui sont à déchiffrer tels des hiéroglyphes.

De ce point de vue, cet extrait est aussi une mise en abyme de la figure de l'auteur, pour qui, comme pour le lecteur, la place des secrets et des distorsions du texte implique un travail d'interprétation, ce qui explique pourquoi, comme l'écrit Frank Kermode, « these nonsequential elements may grow unruly enough to be disturbing, even to the author »⁷³⁹. Tout comme le locuteur doit se faire l'interprète de paroles imprévisibles, de même l'auteur devient, après avoir écrit son texte, interprète de son œuvre. Il n'en est pas le maître, ne l'a jamais été.

À travers ces différents exemples d'emploi du langage, par Mary Crawford, Charlotte Lucas et Elizabeth Bennet, un phénomène de dédoublement se révèle. Le désir d'un sujet

⁷³⁷ Lapaire, Jean-Rémi et Rotgé, Wilfrid, *Linguistique et grammaire de l'anglais*, 59

⁷³⁸ *Ibid.*, 58

⁷³⁹ Kermode, Frank, « Secrets and Narrative Sequence », 87

n'est plus un, mais multiple, voire conflictuel. Charlotte Lucas parle alors qu'elle ne voudrait pas parler. Elizabeth Bennet accepte de danser avec Mr. Darcy alors qu'elle le hait de tout son cœur. Et Mary Crawford découvre qu'Edmund lui plaît plus que Tom, avec cette précision : « to the credit of the lady » (*MP*, 65). Mary Crawford de façon plus rapide qu'Elizabeth Bennet accepte d'entendre cette singularité que dans un premier temps sa volonté écarte. Toutefois si elle s'en fait une raison plus vite, la rapidité n'est pas un gage de bonne lecture. L'analyse de la lecture de la lettre de Mr. Darcy par Elizabeth l'a montré, tout comme les précisions concernant le nom de Mr. Rushworth. Mais en quel sens faut-il alors entendre la différence de langages entre Fanny Price et Mary Crawford ? Seraient-elles susceptibles, selon les termes de Gérard Sfez, « de retrouver un sol commun et de restituer des médiations qui permettraient de retrouver au prix de la reconnaissance de la méconnaissance mutuelle, ce qui est exclu du langage de chacun » ?

Il faudrait pour cela qu'elle partage un idiome commun. Dans ce cas, leur incompréhension proviendrait de ce « qu'elles ne font pas l'effort de *s'entendre* »⁷⁴⁰, au sens « de s'écouter », autant qu'au sens « de se mettre d'accord ». Il s'agirait là d'un « désaccord » qui supposerait la possibilité « que l'on s'accorde sur quelque chose, ne serait-ce que sur le fait de savoir sur quoi l'on est en désaccord ». Or, le cas est celui d'un différend. Le sens de ce terme est précisé ici par opposition à ce qu'il n'est pas, à savoir un désaccord. Écouter ne suffit pas, il « manque aux deux parties [...] le partage d'une raison commune ». Dans ce cas élaboré par Jean-François Lyotard, le « conflit entre des langages [...] ne peut pas être surmonté », et aucune traduction n'est envisageable en raison d'une « hétérogénéité des langages » insurmontable.

Cela explique pourquoi les sens de Mary Crawford et de Fanny Price se distinguent, et pourquoi ce qui apparaît comme un effort de traduction est en réalité « trahison, dialogue de soi à soi, renfermement dans son propre langage et négation du langage de l'autre »⁷⁴¹. Les deux Edmund « sont-ils le même ? »⁷⁴² Ainsi que le rappelle Jean-François Lyotard, montrer que « l'entité nommée » est la même résout peut-être « le problème de l'identité du référent nommé » — « Edmund » — mais pas « celui de la synthèse de l'hétérogène », dans la mesure où les deux mondes différents de Mary et de Fanny « présentent certes le même objet mais aussi [...] en font l'enjeu d'attentes hétérogènes (incommensurables) dans des univers de phrases inconvertibles les unes dans les autres »⁷⁴³.

⁷⁴⁰ Sfez, Gérard, *Lyotard. La partie civile*, 11

⁷⁴¹ *Ibid.*, 12

⁷⁴² Lyotard, Jean-François, *op. cit.*, 219

⁷⁴³ *Ibid.*, 223

De même le rapport de Fanny Price à Henry Crawford est montré dans toute son ambivalence, dans son hétérogénéité, bien que pour Fanny, elles demeurent dans l'obscurité. Pourtant, elle commence à changer d'avis sur lui : « It was very strange! She had begun to think he really loved her, and to fancy his affection for her something more than common. » (*MP*, 438) Elle est même déçue de l'issue des événements : « She was mortified. She had thought better of him. » (*MP*, 436) Le texte joue ainsi le rôle d'une sorte d'inconscient, un discours souterrain refoulé, œuvrant en secret. Gloria Sybil Gross a par conséquent raison de retrouver dans les romans de Jane Austen la présence d'une forme d'inconscient qu'elle explicite en ces termes : « the proposition of the unconscious—that important mental processes take place, of which the individual him- or herself is unaware »⁷⁴⁴, ce qui explique en outre pourquoi « Austen's characters' real punishment or reward, as the case may be, is just being themselves, and this is a thoroughly modern point of view »⁷⁴⁵.

Le malheur est une conséquence du discours, une conséquence du fait d'être soi et non pas, comme dans les romans gothiques, de la cruauté du monde environnant. L'ironie double chaque voix d'un secret, parfois conscient, parfois inconscient, révélateur du dialogisme intrinsèque de l'esprit humain, mis en évidence par Platon dans le *Théétète* (« quand elle pense », « l'âme » ne « semble [rien] faire [...] d'autre que dialoguer »⁷⁴⁶), avec cette particularité toutefois, qu'une voix peut être sourde à l'autre. Plusieurs voix peuvent habiter un même discours, se contredire, entrer en conflit. Comme sur le sujet du théâtre, Fanny Price est sur le point de changer d'avis sur Henry Crawford, même si le texte en décide autrement.

Sir Bertram rentre à Mansfield Park et Henry Crawford part avec Maria Rushworth. Ces déterminations extérieures à Fanny, de façon contingente, permettent à l'une des voix qui l'habite de l'emporter. Toute autre scène lui est interdite comme à Edmund Bertram. S'ils existaient sur une autre scène, ils seraient autres, un possible envisagé dans sa virtualité et pourtant refermé, au moment où il faut clore. Chaque personnage n'est pas tant un personnage qu'une fiction s'efforçant de l'emporter sur celle des autres. Qu'en est-il de l'arbitrage ?

⁷⁴⁴ Gross, Gloria Sybil, « Jane Austen and Psychological Realism: "What Does a Woman Want?" », in *Reading and Writing Women's Lives: a Study of the Novel of Manners*, 20

⁷⁴⁵ *Ibid.*, 31

⁷⁴⁶ Platon, *Théétète*, 245

B. Incertitude et ironie

Catherine Morland est dans l'ignorance des convenances sociales ou des règles de la conversation, notamment celle qui codifie le discours sur le paysage, ainsi que l'analyse de la discussion sur le pittoresque (*NA*, 110-11) l'a montré plus haut. Barbara Benedict donne d'autres exemples. Catherine Morland ne sait pas non plus « whether to be grateful for Mrs. Allen's futile wishes to find her a companion at the Assembly », « whether John Thorpe is "altogether completely agreeable" », « whether Henry Tilney is teasing her », « whether General Tilney is a murderer », « whether she is right or wrong », ni enfin « whether she prefers a light or dark-complected man »⁷⁴⁷. Pour Barbara Benedict : « Uncertainty is Catherine's heroic quality and the condition of female heroism »⁷⁴⁸. L'incertitude de Catherine Morland est au fondement de son désir d'apprendre et le principe de séduction le plus sûr pour gagner les faveurs d'Henry Tilney. Mais l'incertitude n'est pas seulement, comme le décrit Barbara Benedict en prenant l'exemple de Catherine Morland, une qualité des personnages.

L'incertitude est aussi une stratégie des textes de Jane Austen : « Uncertainty is central as a formal technique and as a thematic concern in Austen's work. »⁷⁴⁹ Dans un contexte historique difficile, après la Révolution française initiatrice de la Terreur et pendant les guerres napoléoniennes, où « [a]ll relations are in the process of being remade, and remade by men in power », l'incertitude prend une nouvelle valeur en devenant « the intelligent epistemological and social response to it ». L'incertitude est présente dans tous les textes de Jane Austen, rappelant à Barbara Benedict « the epistemological irony of Sterne ». Le style austenien est selon elle à la fois composé de cette ironie et de la reprise inédite d'une nouvelle convention : « the *Bildungsroman* convention of female education »⁷⁵⁰. La seconde partie de ce travail a d'ailleurs permis de montrer comment les textes de Jane Austen vont de ce point de vue à contre-courant des attentes créées par la littérature de son temps, revisitant ainsi les modalités de l'expérience féminine, notamment par le traitement ironique de la figure masculine du mentor.

La conséquence de ce traitement des conventions amène à montrer de façon ironique comment tout discours reflète le désir de celui qui s'exprime. L'emploi de la modalité est une

⁷⁴⁷ Benedict, Barbara, « Austen and Uncertainty », 112

⁷⁴⁸ *Ibid.*, 113

⁷⁴⁹ *Ibid.*, 114

⁷⁵⁰ *Ibid.*, 109

des traces majeures de ce pouvoir des mots, à l'aide desquels chacun refait le monde, comme l'écrit Zelda Boyd, « to conform to [their] will »⁷⁵¹. C'est pourquoi, ainsi que l'affirme Barbara Benedict, tout discours « merely reflects the prejudices of the judge »⁷⁵². Cela est vrai aussi de sa réception et de son interprétation, comme l'exemple de la conversation entre Mary Crawford et Fanny Price au sujet du prénom « Edmund » l'a montré. La position du lecteur est donc en jeu. Tout d'abord, il faut préciser l'ampleur de cette question de l'incertitude, dont l'ironie n'a pas seulement pour fonction de dévoiler ce que Robert M. Polhemus appelle « the rationalizing power of the ego »⁷⁵³, mais travaille dans toutes les dimensions des textes austeniens.

L'incertitude est omniprésente sous la forme de la modalité, que ce soit par l'emploi des modaux ou des adverbes comme « probably » (*E*, 281, *MP*, 450, *NA*, 17, *P*, 249, *PP*, 315, *SS*, 36) ou « perhaps » (*E*, 326, *MP*, 281, *NA*, 190, *P*, 222, *PP*, 269 : deux occurrences, *SS*, 246). Dans les dialogues, est mis en scène, par le biais de la modalité, le processus du travail interprétatif, par exemple dans *Pride and Prejudice*, lorsque « Elizabeth and Jane try to decipher Miss Bingley's letter », scène qui offre, selon James Thompson, « the best instance of interpretive difficulty »⁷⁵⁴. Jane Bennet reçoit une lettre de Caroline Bingley, avec laquelle elle croit avoir noué une relation amicale (*PP*, 116-120).

Dans cette lettre dont parlent Jane et Elizabeth, Caroline Bingley informe Jane que les habitants de Netherfield ont quitté les lieux pour se rendre à Londres, sans avoir l'idée de revenir à Netherfield pendant l'hiver. Jane lit la lettre à haute voix à sa sœur et chacune donne son interprétation. La lettre de Caroline Bingley est pleine d'adresses affectueuses : « my dearest friend » (*PP*, 116 et 117) ou « my dearest Jane » (*PP*, 118). Elle exprime son amitié par des signes traditionnels : le désir de revoir bientôt Jane et la douleur occasionnée par l'absence de cette dernière (« the pain of separation »). Le remède proposé pour apaiser cette douleur est un échange épistolaire fréquent (*PP*, 116). Pourtant Caroline Bingley n'écrit pas à Jane et ne se presse pas pour la voir à Londres lorsque cette dernière y séjourne, l'amenant à comprendre ce qu'il en est de toutes ces fausses promesses.

Mais au moment de recevoir la lettre, Jane croit à cette amitié inventée de toutes pièces par Caroline Bingley. Jane Bennet se laisse prendre aux mots. Elle minimise la cruauté des propos de Caroline Bingley qui parle ouvertement de son espoir d'un mariage entre Charles Bingley et Georgiana Darcy. Or, sur la scène sociale qui a réuni les deux femmes, chacun a pu constater la préférence marquée de Mr. Bingley pour Jane Bennet. Cette dernière, de son côté,

⁷⁵¹ Boyd, Zelda, « The Language of Supposing, Modal Auxiliaries in *Sense and Sensibility* », 145

⁷⁵² Benedict, Barbara, *op. cit.*, 111

⁷⁵³ Polhemus, Robert M., *Comic Faith*, 55

⁷⁵⁴ Thompson, James, *Between Self and World*, 116

admet que Caroline Bingley la considère indigne de son frère, mais pas qu'elle cherche à la tromper. Jane Bennet se raccroche à l'idée que Caroline Bingley n'est pas consciente de cet amour entre Charles Bingley et elle-même : « all that I can hope in this case is, that she is deceived herself ». La lecture d'Elizabeth Bennet est fort différente. La différence d'interprétation entre les deux sœurs repose sur le fait que l'une se méfie du frère, et que l'autre se méfie de la sœur. Elizabeth pense que Caroline Bingley veut contrer le désir de son frère, Charles. Jane est convaincue que Charles Bingley n'est pas attaché à elle et que Caroline transmet avec justesse le désir du groupe et notamment de son frère. Cependant, si par son style vif, Elizabeth est la plus convaincante, elle se trompe autant que Jane voire plus, car Charles Bingley est bien convaincu, mais pas par sa sœur, par Mr. Darcy, de la nécessité de rompre toute relation avec Jane Bennet.

Si l'ironie d'Elizabeth vise Jane, celle du texte vise Elizabeth. Il faut rappeler aussi à cet égard que Jane est la seule qui ne partage pas le jugement général sur Mr. Darcy, gardant à l'esprit « the possibility of mistakes ». Le texte n'en est pas moins aussi plein d'ironie à l'égard de Jane, décrivant son comportement, non comme un jugement rationnel, mais une propension mécanique : « her mild and steady candour always pleaded for allowances » (*PP*, 138). Le personnage de Jane Bennet suscite de nombreuses interprétations sur ce penchant, mais elle reste surtout en raison de ce traitement ambivalent du texte une énigme, comme l'écrit James Thompson : « the enigma of Jane »⁷⁵⁵. Elle n'est en tout cas pas plus que les autres, contrairement à la thèse d'Alison G. Sulloway « especially vulnerable to self-deceptions »⁷⁵⁶.

L'enjeu de l'interprétation de cette lettre prend ainsi à nouveau, comme dans le cas de la lecture de la lettre de Mr. Darcy par Elizabeth, une tournure juridique. Jane ne veut pas être injuste. Une bonne interprétation se mesure à son coefficient de justice et d'injustice. Cependant quel est vraiment le critère d'une telle justice ? Il semble en effet que le plaisir et la peine causés par une interprétation soient plus décisifs que sa vérité. Hors de la scène juridique où toute condamnation se veut objective et impartiale, le plaisir et la peine jouent un rôle dans l'élaboration d'un jugement. De ce point de vue, les rôles sont inversés par rapport à la discussion entre les deux sœurs sur la question du mariage entre Charlotte Lucas et Mr. Collins. Cette fois, c'est Elizabeth qui cherche à amener sa sœur à formuler des paroles susceptibles de chasser la tristesse. Elle s'intéresse plus à cet effet qu'à leur vérité. C'est pourquoi, bien qu'elle ne soit pas d'accord avec Jane sur son interprétation, à savoir que Miss

⁷⁵⁵ Thompson, James, *op. cit.*, 116

⁷⁵⁶ Sulloway, Alison G., *Jane Austen and the Province of Womanhood*, 173

Bingley « is deceived herself », elle ne se réjouit pas moins de cette idée. Elle félicite sa sœur sur ce point, qui n'aurait pas pu trouver « a more happy idea ».

Dans le même esprit, lorsque Jane se plaint que son bonheur soit mis en péril par l'idée que la famille de Mr. Bingley puisse désapprouver son mariage avec elle, Elizabeth lui répond de façon ironique : « if upon mature deliberation, you find that the misery of disobliging his two sisters is more than equivalent to the happiness of being his wife, I advise you by all means to refuse him » (*PP*, 119). En d'autres termes, la vérité n'est nullement en question. La délibération du jugement ne pèse pas le vrai et le faux. Elle compare plaisir et peine et recherche la part de plaisir la plus grande. La parole engage en ce sens ce que Gottlob Frege appelle une « représentation »⁷⁵⁷, bien plus qu'une « dénotation » ou un « sens »⁷⁵⁸, c'est-à-dire qu'elle implique la subjectivité du point de vue passionnel et non rationnel.

L'usage des modaux repose sur cette même réalité du jugement, à savoir l'engagement d'une subjectivité aux prises avec le plaisir et la peine provoqués par un discours. La modalité permet de présenter l'incarnation d'une subjectivité aux prises avec ses rationalisations et ses doutes, ainsi que le rappelle Zelda Boyd : « Modals can be used to serve the ends of false reason precisely because they are fundamentally the language of all reasoning. » Les modaux sont la trace de l'implication du sujet dans son discours et de la façon dont ce sujet manipule ses propres représentations. Dès lors que ce sont les représentations subjectives qui sont en jeu, plaisir et peine deviennent plus importants que le vrai et le faux.

Après les événements à Box Hill, Emma se demande « [h]ow it might be considered by the rest of the party » (*E*, 377). Quand Emma, après le retour de Frank Churchill, s'aperçoit qu'elle ne tient pas tant que cela à lui, elle émet des hypothèses sur ce qu'il pourrait en être de son côté et le premier chapitre du volume III commence par une série de modaux. Les deux premiers paragraphes sont ponctués par cinq « would », mais aussi par d'autres modaux tels que « should », « wished », et « might ». Elle s'imagine que l'affection de Frank Churchill pour elle sera aussi ardente qu'avant et qu'il risque de la demander en mariage.

Elle cherche surtout à se convaincre du fait que « he [...] had undoubtedly been so much the most in love of the two » (*E*, 315). Le plaisir est pour elle de ce côté. L'adverbe « undoubtedly » fait écho à celui employé plus loin, « probably », lorsqu'elle se trouve vraiment en présence de Frank Churchill et qu'elle est alors rassurée sur le sort de ce dernier — « [i]t was a clear thing that he was less in love than he had been » — observant tout de même à nouveau que l'absence « with the conviction probably of her indifference, had produced this very natural and very desirable effect » (*E*, 316).

⁷⁵⁷ Frege, Gottlob, *Écrits logiques et philosophiques*, 106

⁷⁵⁸ *Ibid.*, 103

Sa rationalisation vise ainsi à se rassurer sur sa propre responsabilité, autant qu'à lui éviter d'avoir l'impression de perdre la face devant un homme qui pourrait croire qu'elle l'aime plus qu'il ne l'aime, d'autant plus que son but est de lui faire comprendre qu'elle ne l'aime pas. L'emploi de la modalité est donc une des traces majeures de l'expérience de la figure de l'autre dans les romans de Jane Austen, parce que ce qui compte ce sont, ainsi que l'explique Zelda Boyd « the [...] processes of supposing and speculating about what someone might do, will do, ought to do »⁷⁵⁹. La conséquence en est, selon les termes de James Thompson, que « the other remains an indecipherable sign, its meaning always determined by often dubious interpretation »⁷⁶⁰.

Cet usage est l'une des techniques principales favorisant l'émergence de l'ironie, par la façon dont à chaque fois est creusée la distance entre le « is » et le « ought to », tout en abolissant tout espoir de réduire l'écart. Cet écart n'est pas un accident de la perception, mais au contraire son essence dans les romans de Jane Austen, d'où l'omniprésence de l'ironie. Robert M. Polhemus exprime cette idée en ces termes : « Irony is her mind's bridge between what is and what may be or ought to be, and at times it spans and supports alternative interpretations of reality, none of which she is ready to discard »⁷⁶¹, une thèse partagée par Julia Prewitt Brown qui donne à l'ironie austenienne le rôle de lien « between what is and what should be », dans la mesure où « it allows them to coexist without negating one another »⁷⁶². Chaque discours s'énonce à partir d'une croyance en sa propre objectivité mais révèle à chaque fois la présence d'un désir soit conscient, soit inconscient.

Par ailleurs, l'usage de la modalité dans les moments narratifs est l'une des sources principales, selon Massimiliano Morini, de la façon dont, dans les textes de Jane Austen, « narratorial figures variously undermine their own authoritativeness and leave readers more or less stranded between the waves of conflicting interpretations »⁷⁶³. Cet usage est donc à mettre directement en question avec celle de l'ironie, les deux sont intimement liés. Cette ironie peut-elle être attribuée, comme le considère Massimiliano Morini, à l'œuvre de narrateurs ?

Les textes jouent en effet avec les attentes des lecteurs, notamment celles constituées par la constitution du genre romanesque lui-même, ainsi que l'indique la lecture de Jo Alyson Parker, pour qui *Northanger Abbey*, « [l]ike *Joseph Andrews* [...] testifies to the crisis of representation out of which the novel is born »⁷⁶⁴. Elle rappelle que « we are disconcerted by

⁷⁵⁹ Boyd, Zelda, *op. cit.*, 148

⁷⁶⁰ Thompson, James, *op. cit.*, 117

⁷⁶¹ Polhemus, Robert M., *op. cit.*, 53-54

⁷⁶² Prewitt Brown, Julia, *Jane Austen's Novels, Social Change and Literary Form*, 28

⁷⁶³ Morini, Massimiliano, *op. cit.*, 19

⁷⁶⁴ Parker, Jo Alyson, *The Author's Inheritance*, 60

a Catherine with whom we identify at certain times and at whom we laugh at others, in part because our experience of the novel genre has prepared us for a consistent moral stance on the part of the character. »⁷⁶⁵ Le jugement est sans cesse à la fois rassuré et pris en défaut. Le problème posé est celui de la prise en charge d'un point de vue dominant, comme les autres romans de l'époque le proposent tels ceux de Fanny Burney, ou de Henry Fielding. Comme l'écrit David Daiches, le dispositif narratif des romans de Jane Austen ne révèle aucun appareil critique évident sur le modèle du style épique comique que l'on trouve chez Fielding, ni aucune finalité moralisatrice affichée à l'instar de Richardson⁷⁶⁶.

L'une des manifestations d'un jugement positif est celui où apparaît la figure de l'auteur, dont la présence est marquée par un « I » extradiégétique qui intervient en général pour permettre une réflexion sur l'artifice en train de s'opérer dans le processus de lecture, c'est-à-dire surtout au moment du dénouement. Un tel procédé s'inscrit, selon Anna Uddén, dans la tradition littéraire des romans en vogue au dix-huitième siècle⁷⁶⁷, au sein desquels les auteurs développèrent l'art de l'adresse au lecteur⁷⁶⁸. Dans *Northanger Abbey*, la figure de l'auteur apparaît au début du roman pour discuter de la littérature et à la fin du roman pour clore l'intrigue. Dans *Northanger Abbey*, le phénomène est parodié par l'emploi du procédé du *deus ex machina*, accompagné de ces mots entre parenthèses : « aware that the rules of composition forbid the introduction of a character not connected with my fable » (*NA*, 251). La figure de l'auteur indique de façon ironique n'avoir que faire des conventions, tout en prétendant s'efforcer de les respecter. L'interprétation est renvoyée à son caractère indécidable. Ainsi si l'auteur est représenté, son autorité n'est pas assurée : « I leave it to be settled by whomsoever it may concern, whether the tendency of this work be altogether to recommend parental tyranny, or reward filial disobedience » (*NA*, 252).

Ce procédé se retrouve aussi à la fin de *Mansfield Park* : « I purposely abstain from dates on this occasion that every one may be at liberty to fix their own [...].—I only entreat every body to believe that exactly at the time when it was quite natural that it should be so, and not a week earlier, Edmund did cease to care about Miss Crawford, and became as anxious to marry Fanny, as Fanny herself could desire. » (*MP*, 470) Dans ces deux extraits, la figure de l'auteur vise à chaque fois à réserver une position de choix au lecteur, qui est l'instance ultime du jugement. Mais en employant le langage du jugement pour y parvenir, notamment celui de la modalité, par exemple « ought to » ou « should be », l'idée de tout

⁷⁶⁵ *Ibid.*, 57

⁷⁶⁶ Daiches, David, *A Critical History of English Literature*, 743

⁷⁶⁷ Uddén, Anna, *Veils of Irony*, 176

⁷⁶⁸ *Ibid.*, 175

jugement est renvoyé, de façon ironique, à la question du désir. Le désir du lecteur pourvoira à l'interprétation.

Dans *Pride and Prejudice*, l'autorité de l'auteur est aussi sujette à caution : « I wish I could say for the sake of her family, that the accomplishment of her earnest desire in the establishment of so many of her children, produced so happy an effect as to make her a sensible, amiable, well-informed woman for the rest of her life » (*PP*, 385). La figure de l'auteur est mise en scène pour révéler son absence d'autorité. Le récit s'écrit tout seul et ne s'accorde pas avec son souhait. La finalité est ironique. Dans *Persuasion*, le lecteur peut lire : « This may be bad morality to conclude with, but I believe it to be truth ». Or, cette phrase est en parfaite contradiction avec l'histoire que le lecteur vient de lire. S'il était vrai que « [w]hen any two young people take it into their heads to marry, they are pretty sure by perseverance to carry their point, be they ever so poor, or ever so imprudent, or ever so little likely to be necessary to each other's ultimate comfort » (*P*, 248), le récit de *Persuasion* n'aurait pas existé.

Une telle phrase semble plutôt valoir pour un couple comme Lydia Bennet et Wickham, qui n'en ont fait qu'à leur tête. Elle ne décrit pas l'histoire d'Anne Elliot et du capitaine Wentworth. Pourquoi jouer le jeu de cette contradiction ? Est-à-dire que la séparation d'Anne Elliot et du capitaine Wentworth démontre la persévérance des deux amants ? Il faudrait alors comprendre que toute l'histoire de *Persuasion* est la démonstration de cette persévérance de leur amour, ce qui est bien le cas. Ainsi, comme pour la phrase de *Pride and Prejudice* au début du paragraphe précédent, le but est un retour ironique sur le récit. La représentation de la figure de l'auteur n'est actualisée que pour être démontée par l'ironie. Cette représentation ne valide aucune autorité, mais s'en joue pour en interroger la posture.

Massimiliano Morini interprète ces interventions en considérant qu'alors la figure du narrateur monte sur scène comme au théâtre, pour s'expliquer avec son audience : « The narrative voice comes back to the surface only at the end, in the 'result' and the 'coda', when it takes charge to condense certain parts of the story, or, particularly in the coda, to judge past events and anticipate future developments. »⁷⁶⁹ Le style des narrateurs « [i]n the summing-up coda [...] oscillate between the light irony and benevolence of *Emma* [...] and the harsh retributive morality of *Mansfield Park* »⁷⁷⁰. Cependant, s'il est vrai, comme Zelda Boyd l'écrit, que « her [Jane Austen] language is the language of judgment »⁷⁷¹, est-ce pour autant qu'un jugement est formulée de façon claire ? En réalité, il semble plutôt que ce qui correspond à « ought to », « always does » ou « should be » sera forcément interprété de

⁷⁶⁹ Morini, Massimiliano, *op. cit.*, 26

⁷⁷⁰ *Ibid.*, 26-27

⁷⁷¹ Boyd, Zelda, *op. cit.*, 143

façon distincte en fonction des lecteurs, dans la mesure où cela n'est pas développé avec une autorité évidente par le texte. Aucun sujet ne prend en charge ces jugements.

En outre, le dernier chapitre de *Mansfield Park* est écrit pour une bonne part du point de vue de Sir Thomas. Il est celui qui se juge sévèrement et se demande comment il aurait pu faire autrement, émettant sur ce point un jugement, qui toutefois n'appartient qu'à lui. Ce dénouement est aussi marqué par une mise en parallèle du sort de Maria Rushworth avec celui d'Henry Crawford et de Mr. Rushworth. De façon ironique, il est remarqué que le sort de Maria, au nom de la même faute, est beaucoup moins enviable. L'opposition entre Mr. Rushworth et Maria est marquée par les italiques du « *He* » et du « *she* », les deux inclus dans une même phrase. Le droit à l'erreur est réservé à Mr. Rushworth qui peut toujours espérer « if duped, to be duped at least with good humour and luck », alors que Maria « must withdraw with infinitely stronger feelings to a retirement and reproach, which could allow no second spring of hope or character » (*MP*, 464).

Le sort de Mr. Rushworth est comparable à celui d'Henry Crawford (*MP*, 468-469). Du point de vue social Mr. Crawford, à l'instar de Mr. Rushworth, ne risque rien : « That punishment, the public punishment of disgrace, should in a just measure attend *his* share of the offence, is, we know, not one of the barriers, which society gives to virtue. In this world, the penalty is less equal than could be wished » (*MP*, 468). Maria, quant à elle, ne mérite même plus d'être accueillie dans la maison de ses parents, puisque Sir Thomas « would never have offered so great an insult to the neighbourhood, as to expect it to notice her » (*MP*, 465).

L'ironie dévoile la cruauté sous-jacente des comportements sociaux et des relations familiales, sans formuler de jugements d'ordre positif. Est défini ce qui n'est pas et non pas ce qui est. Pourquoi dès lors parler d'un narrateur ? L'ironie suppose-t-elle vraiment la figure du narrateur ? Le rôle du lecteur est plus essentiel puisque l'ironie « depends upon its audience to detect and complete meanings extending beyond the literal sense of language ». L'effet de l'ironie est alors double, Robert M. Polhemus le décrit ainsi : « Austen's habitual irony distances her from appearances and behavior in her society, but it unites her with her readers by drawing us into a conspiracy of intellect. Whoever does not perceive it becomes its target. »⁷⁷² En effet, aucune affirmation, aucune pensée, aucune parole n'y échappe, d'où l'effet de distanciation par rapport à toute forme de discours, par nécessité sujet à caution. Ce procédé est proche d'une forme d'ironie dramatique.

Barbara Benedict conclut de cette absence de discours d'autorité dans les romans austeniens que « [j]ust as female heroism is a conventional category that relies entirely on the way the writer presents the protagonist's circumstances, so novelistic morality rests on

⁷⁷² Polhemus, Robert M., *op. cit.*, 53-54

reader's desires »⁷⁷³. L'ironie du style austenien, par son rapport intime à la modalité et donc à l'incertitude, laisse en effet une place très nette au lecteur. Cette thèse se rapproche de celle de Janis P. Stout dans *Strategies of Reticence* pour qui les silences, tant ceux des personnages que ceux d'un présumé narrateur, constituent « a means of eliciting the reader's active participation »⁷⁷⁴. En effet, aucun commentaire n'est en général proposé. Souvent un chapitre se clôt sur les paroles d'un personnage tel Mr. Collins (*PP*, 114) ou Miss Bates⁷⁷⁵. Mr. Knightley ne se gêne pas pour interrompre Miss Bates, mais Emma elle, préfère partir, sans rien dire (*E*, 246). Un silence fait suite au flot de paroles, qu'aucun commentaire ne vient perturber.

Les multiples silences des personnages et du texte laissent une place majeure au travail de lecture. Le silence suit parfois un sourire, celui d'Harriet Smith (*E*, 56) ou de Mr. Knightley (*E*, 312) ou le travail interprétatif erroné d'Emma (*E*, 49). Tout cela reste sans aucun commentaire. De même Mr. Collins est décrit de façon négative « Mr. Collins was not a sensible man » (*PP*, 70), ce qui est aussi une forme de retrait du jugement. Julia Prewitt Brown voit dans cette façon de décrire Mr. Collins, « a way of acknowledging his defects without devaluing him ». Ce type de discours participe de l'expérience de la subjectivité représentée à partir du principe de l'ironie. De même lorsque le texte décrit la façon dont Mr. Collins se résigne à oublier Jane Bennet pour devenir le serviteur de sa sœur, Elizabeth, le procédé n'implique aucun jugement de valeur évident : « Mr. Collins had only to change from Jane to Elizabeth—and it was soon done—done while Mrs. Bennet was stirring the fire » (*PP*, 71).

L'ironie est évidente. Elle favorise ici la suspension du jugement. Le procédé permet, selon Julia Prewitt Brown, une observation amoralisée et sans jugement de Mr. Collins⁷⁷⁶. L'ironie repose sur la mise en parallèle de deux actions, l'une morale, choisir une épouse, l'autre anodine, ranimer le feu. Or, l'amour est de façon conventionnelle souvent comparé à un feu. Le cœur de Mr. Collins est par ce biais comparé à une cheminée. Mrs. Bennet remue les braises afin d'entretenir la flamme de Mr. Collins. L'effet est aussi de souligner la rapidité de la décision, d'autant plus prégnante que l'acte est réduit à l'espace défini entre les deux tirets, le temps pour lire cette décision étant suffisant à la prendre. En réalité, cela signifie qu'il ne se passe rien dans la cheminée de Mr. Collins, et que le feu n'y a jamais brûlé et n'y brûlera jamais. Cette lecture est rendue possible pour le lecteur, sans être pour autant nécessaire. Elle n'est pas donnée. Elle est suggérée.

⁷⁷³ Benedict, Barbara, *op. cit.*, 111

⁷⁷⁴ Stout, Janis P, *Strategies of Reticence*, 41

⁷⁷⁵ « the sounds of her desultory good-will » (*E*, 239)

⁷⁷⁶ Prewitt Brown, Julia, *op. cit.*, 28

Cette réflexion permet de situer les textes de Jane Austen du côté du scriptible, plus que du côté du lisible. Roland Barthes distingue dans *S/Z* le texte lisible du texte scriptible. Le premier est « [l]a contre-valeur, [l]a valeur négative, réactive du second »⁷⁷⁷. Le texte lisible est « classique ». Il est, dans *Le Plaisir du texte*, « [t]exte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture »⁷⁷⁸. Le second est « ce qui peut être aujourd'hui écrit (ré-écrit) ». La valeur de ce type de textes tient à « l'enjeu du travail littéraire (de la littérature comme travail) » qui consiste à « faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur de texte »⁷⁷⁹. Le texte scriptible est du côté de la jouissance, il « met en état de perte, [...] déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage »⁷⁸⁰.

En réalité, Roland Barthes précise que le texte scriptible n'existe pas. Il est « le romanesque sans le roman, la poésie sans le poème, l'essai sans la dissertation, l'écriture sans le style, la production sans le produit, la structuration sans la structure ». La distinction de Roland Barthes est ambiguë : tient-elle à une qualité particulière du texte ou à une qualité particulière du lecteur ou bien des deux ? Ni à l'un, ni à l'autre faudrait-il plutôt comprendre, car le scriptible n'est pas un état, « n'est pas une chose »⁷⁸¹. Il ne s'observe pas, il s'accomplit. C'est une démarche, un moment mystérieux pendant lequel lire devient écrire.

Les dénouements où le dialogue final entre les amants tourne court participent de ce mystère. La déclaration d'amour se dit à demi-mots : « Austen presents the reader with a nearly empty space and invites the reader to fill it in out of the reader's own wishes, memories, and shared feelings »⁷⁸², induisant l'idée que « certain kinds of emotions have a quality of ineffability, putting them beyond the representation afforded by everyday speech ». Cette expérience est au-delà des mots — « beyond words ». Cependant, pour Janis P. Stout, cela n'est pas la conséquence d'un choix d'écriture, mais d'une impossibilité de l'écriture. Il s'agirait d'une limite de la représentation. La technique narrative de la réticence serait une façon de rendre ce qui « [i]n life, [...] might be supplemented by gesture, intonation, eye contact, and, most emphatically, body contact », précisément « these forms of expression [...] for the most part, unavailable to Austen ».

⁷⁷⁷ Barthes, Roland, *S/Z*, 10

⁷⁷⁸ Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*, 22-23

⁷⁷⁹ Barthes, Roland, *S/Z*, 10

⁷⁸⁰ Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*, 23

⁷⁸¹ Barthes, Roland, *S/Z*, 11

⁷⁸² Stout, Janis P., *Strategies of Reticence*, 61

Janis P. Stout ne dit pas qu'il est impossible d'employer ces formes d'expression dans un roman. Elle considère que l'obstacle qui empêche à l'écriture austenienne d'en emprunter la voie est morale : « decorum, emphasis on general themes rather than individual events »⁷⁸³. Ce choix vise le respect de la bienséance. Or, la mise en scène du manque dans les romans, notamment au moment des dénouements montre qu'il s'agit d'une stratégie narrative. Cette stratégie consiste à remplacer la présence par le manque, sans en effacer la présence, une présence dans l'absence même. L'effet est la représentation d'une tension entre langue commune et la voix d'un idiome singulier qui ne trouve pas les mots pour se dire.

Alistair M. Dickworth met en garde contre une distinction trop facile entre lisible et scriptible car « no easy distinction is to be made between “reading” Jane Austen (being receptive, objective, attentive to rhetorical signals and to informing historical contexts) and “writing” Jane Austen (being productive, subjective, suspicious of rhetoric, anachronistic); that both “reading” and “writing” may be equally intent on the discovery of “truth” and on the appropriation of Austen’s name for particular purposes »⁷⁸⁴. Roland Barthes écrivant lui-même à propos de l'interprétation du texte lisible, affirme que l'interpréter « ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait »⁷⁸⁵.

Le discours constitue donc dans les romans de Jane Austen une expérience de la modalité, c'est-à-dire de la façon dont le langage se construit tel un effort pour amener à l'existence un monde susceptible de satisfaire les désirs. Cet effet est créé par la façon dont l'ironie se joue de l'usage des modaux par les personnages. Les modaux sont les briques servant à soutenir l'édifice d'un langage correspondant aux attentes et aux désirs, à la volonté. Cependant, cet édifice s'écroule dans sa confrontation à l'ironie du récit.

La scène austenienne n'est polyphonique que dans la mesure où elle est aussi agonistique. Cette scène est dès lors aussi celle de l'incertitude de l'interprétation, posant la question pertinente soulevée par Massimiliano Morini de savoir « how Austen’s particular elusiveness is constructed »⁷⁸⁶ ou encore « how readers are enticed into looking for a point which consistently evades their grasp »⁷⁸⁷ ?

⁷⁸³ *Ibid.*, 60

⁷⁸⁴ Duckworth, Alistair M., « Jane Austen and the Conflict of Interpretations », 48

⁷⁸⁵ Barthes, Roland, *SSZ*, 11

⁷⁸⁶ Morini, Massimiliano, *op. cit.*, 16-17

⁷⁸⁷ *Ibid.*, 17

C. Ironie et absence d'un narrateur

Cette problématique du jugement est posée par Massimiliano Morini en tant que celle des techniques narratives des textes austeniens. Wayne C. Booth en a conscience et il en arrive à considérer que l'ironie « heightens a problem shared to some degree by all verbal art: it forces us to judge, and yet it produces disagreements that seem to render all judgement capricious »⁷⁸⁸. Massimiliano Morini se met en quête de « moments when he/she demonstrably evaluates the narrative »⁷⁸⁹, le « he/she » désignant la présence d'un narrateur dont il s'agit de comprendre l'orientation du jugement. Il attribue l'usage de la modalité dans les passages narratifs et non conversationnels aux narrateurs.

Les narrateurs dans les textes de Jane Austen sont pour lui responsables du type d'évaluation positive qu'il découvre aux moments de l'incipit, de la présentation des personnages et du dénouement : « these 'strong evaluations' mostly occur during the initial 'Orientation' and the final 'Result' and 'Coda', as well as when new characters have to be introduced »⁷⁹⁰. Le moment de l'Orientation permet selon lui aux narrateurs austeniens de fournir des informations sur la position sociale et la richesse des personnages, ainsi que d'offrir un portrait moral de ces mêmes personnages⁷⁹¹. Il donne notamment les exemples de l'incipit d'*Emma* et de *Mansfield Park*, s'inquiétant de ce que même en présence du narrateur : « his/her opinions cannot be readily identified—because they are not expressed explicitly enough, because they are contradictory, or because it is not clear who is speaking/thinking »⁷⁹². La question de l'indétermination du sexe du narrateur n'est-elle pas une façon de révéler que l'hypothèse du narrateur est une projection anthropomorphique superflue ?

Pour ce qui est de l'incipit d'*Emma*, Massimiliano Morini remarque une opposition entre des informations transmises sur le mode de l'incertitude et d'autres, beaucoup plus affirmatives. Ce mélange d'assertions et d'hypothèses fausse l'interprétation de la voix narrative dans la mesure où « [t]his kind of oscillation produces epistemological uncertainty, because readers cannot be sure whether the narrator knows or does not know about people's morals and feelings, about past and future events »⁷⁹³. Cependant, si l'on étudie cet incipit à

⁷⁸⁸ Booth, Wayne C., *A Rhetoric of Irony*, 194

⁷⁸⁹ Morini, Massimiliano, *op. cit.*, 26

⁷⁹⁰ *Ibid.*, 24-25

⁷⁹¹ *Ibid.*, 24

⁷⁹² *Ibid.*, 27

⁷⁹³ *Ibid.*, 28

partir des analyses déjà proposées sur le texte, des contradictions apparaissent. Mr. Woodhouse est présenté tel « a most affectionate, indulgent father » (*E*, 5), ce qui, à l'évidence, est une description fort incomplète. Il faut donc considérer que les informations données sur Emma sont elles-mêmes de ce type. En effet, comme l'étude du texte l'a montré, la propension d'Emma à jouer les entremetteuses n'est qu'une mise en abyme d'une tendance universelle dans le village dont Emma elle-même fait les frais. Il faut par conséquent avoir à l'esprit le fait que toute affirmation n'est jamais qu'incomplète. La description simplifiée des personnages au moment des incipits, prise au pied de la lettre, empêche la compréhension de la complexité des textes.

Pour Massimiliano Morini, en dehors de ces apparitions des narrateurs, dans les incipits et dans les dénouements, les lecteurs sont souvent laissés à eux-mêmes. Mais le narrateur réapparaît dans certains passages au discours indirect, au sein desquels Morini distingue la voix ironique d'un narrateur⁷⁹⁴, notamment au moment des demandes en mariage. Toute la question de la présence d'un narrateur tourne pour lui autour de celle de l'ironie. Morini est induit en erreur par l'idée, partagée notamment par Roy Pascal, que l'ironie est la marque de la présence d'un narrateur, ce qui commande son analyse de l'incipit de *Mansfield Park*. Cependant qu'est-ce qui commande le passage de l'observation de l'ironie du texte à la nécessité de poser l'existence d'un narrateur ? L'interprétation n'est-elle pas plutôt celle du lecteur qui croit possible de déduire tel ou tel jugement à partir de son analyse de l'ironie ?

Selon Anne Banfield, l'ironie est une source d'illusion majeure amenant les critiques à solliciter la figure du narrateur, alors qu'en réalité « [i]ronic meaning is not spoken and hence is not linguistic meaning »⁷⁹⁵. Dans les romans de Jane Austen, l'ironie ne doit pas être considérée comme la preuve de la présence d'un narrateur, mais au contraire comme la marque de son absence, pour la bonne raison que le sens de l'ironie n'est jamais décidé, toujours suspendu à une nouvelle lecture. L'ironie est l'élément scriptible des romans de Jane Austen. Par conséquent, il faut prendre en considération la distinction opérée par Émile Benveniste entre « deux plans d'énonciation différents » que sont « celui de *l'histoire* et celui du *discours* »⁷⁹⁶. Le premier est réservé « à la langue écrite »⁷⁹⁷ et « caractérise le récit des événements passés ». Le plan d'énonciation de *l'histoire* correspond à « la présentation des faits survenus à un certain moment du temps, sans aucune intervention du locuteur dans le récit ». Il s'oppose à celui du discours qui se distingue par l'emploi d'un « appareil formel [...], qui consiste d'abord dans la relation de personne *je : tu.* »⁷⁹⁸ Le point décisif de cette

⁷⁹⁴ Morini, Massimiliano, *op. cit.*, 26

⁷⁹⁵ Banfield, Anne, *Unspeakable Sentences*, 222

⁷⁹⁶ Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, 1, 238

⁷⁹⁷ *Ibid.*, 238-239

⁷⁹⁸ *Ibid.*, 239

analyse est de montrer que dans l'histoire qui peut aussi s'appeler le récit ou la narration, « il n'y a même plus [...] de narrateur ». La condition de ce type d'écriture repose sur la nécessité pour l'auteur de rester « fidèle à son propos d'historien et qu'il proscrire tout ce qui est étranger au récit des événements (discours, réflexions, comparaisons) ».

Il faut par conséquent comprendre que le récit n'est pas un discours au sens que Benveniste donne à ce terme, bien que le discours puisse être objet de représentation de ce même récit. La narration représente le discours mais n'est pas un discours. Comment faire dans la mesure où le langage employé ne peut être que celui du discours, donc du pré-jugé ? L'indice décisif de la narration est l'emploi du passé en tant que temps du récit, en français l'aoriste, en anglais le prétérit. Grâce à son emploi, « [l]es événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter eux-mêmes »⁷⁹⁹.

Le récit est en ce sens, par l'absence de la figure du narrateur, un moyen de représenter la subjectivité, notamment grâce à l'emploi des phrases correspondant à ce qu'Anne Banfield appelle « represented thought ». Ce type de phrases constitue l'un des trois types de phrases composant l'ensemble d'un récit, à savoir « narration, represented speech and thought and non-reflective consciousness », dont l'existence « sets the limits on the genre called 'narrative fiction' »⁸⁰⁰.

D. A. Miller donne dans *Emma* l'exemple d'une phrase — « Emma could not forgive her » (*E*, 169 et 170) — qui est répétée deux fois, à la fin d'un chapitre, puis au début du suivant. Pour distinguer les deux occurrences, il se sert des outils constitués par le travail d'Anne Banfield et montre que la première fois, la phrase apparaît en tant que « represented consciousness »⁸⁰¹ et la seconde fois en tant que « fact of fiction »⁸⁰² ou « pure narration »⁸⁰³. Cependant, D. A. Miller continue d'employer le terme de narrateur. Il considère que le narrateur est omniscient dans les romans de Jane Austen. Cette omniscience peut-elle être attribuée à la narration austénienne ?

Dans les textes de Jane Austen, la représentation de la pensée est omniprésente, dans *Emma* par exemple le lecteur trouve cette phrase, dont Frank Churchill est le sujet : « He was more in love with her than Emma had supposed » (*E*, 261). S'agit-il d'une phrase adressée au lecteur par un narrateur omniscient ? En réalité, Anne Banfield montre qu'une telle interprétation n'a pas de sens, dans la mesure où l'histoire elle-même va à son encontre. Frank Churchill n'a jamais aimé Emma Woodhouse, par conséquent maintenir cette interprétation

⁷⁹⁹ *Ibid.*, 241

⁸⁰⁰ Banfield, Anne, *op. cit.*, 214

⁸⁰¹ *Ibid.*, 213

⁸⁰² *Ibid.*, 217

⁸⁰³ *Ibid.*, 163

serait une négation du « consistency criterion »⁸⁰⁴ opérant dans tout œuvre romanesque. Il faut reconnaître avec elle qu'il est seulement possible de conclure qu'Emma s'imagine que Frank Churchill est amoureux d'elle⁸⁰⁵. L'hypothèse d'un narrateur est inutile, voire égarante. L'incertitude et non l'omniscience est ce qui définit le style austenien.

Poser l'existence d'un narrateur revient par conséquent à confondre *récit* et *discours*. En effet, un discours est une « énonciation supposant un locuteur et un auditeur »⁸⁰⁶, c'est-à-dire « la relation de personne *je : tu* »⁸⁰⁷, évoquée précédemment. Le discours appartient au contexte linguistique de la communication. Faire appel à la figure du narrateur implique de réduire tout acte de langage à une forme communicationnelle, ce qui pour Anne Banfield est une définition tautologique du langage : « language is defined tautologically as communication because the case where language is obviously marked by the communicative intent is taken as paradigmatic of all uses of language »⁸⁰⁸. Elle cherche à montrer que « once communication is defined non-tautologically in rigorous linguistic terms, this position cannot be maintained ». Son objet d'étude est la littérature car « [i]n narration, language can be studied not as a system of signs or of communication but in itself »⁸⁰⁹. Dans sa conception, le point de vue devient un concept « which can be independent of the speaker's role in communication » et ainsi : « Subjectivity is not dependent on the communicative act, even if it is *shown* through language. And if it is not subordinated to the communicative function, then language can contain speakerless sentences. »⁸¹⁰

Pour Anne Banfield, en effet, un récit est composé de types de phrases — « optionally narratorless sentences of pure narration and sentences of represented speech and thought » — qui sont « 'unspeakable' »⁸¹¹. Les événements, autant que les subjectivités ou paroles représentées, se racontent d'eux-mêmes, ce qui permet d'expliquer pourquoi Mary Lascelles décrit le style de Jane Austen, comme dénotant « a curiously chameleon-like faculty »⁸¹². La description du style austenien par Barbara Hardy fait écho à celle de Mary Lascelles. Elle l'appelle « her flexible medium », ce qu'elle explicite ainsi : « a capacity to glide from sympathy to detachment, from one mind to many minds, from solitary scenes to social gatherings »⁸¹³. L'idée d'absence de narrateur permet de le comprendre. Il ne s'agit pas d'une

⁸⁰⁴ *Ibid.*, 215

⁸⁰⁵ *Ibid.*, 192

⁸⁰⁶ Benveniste, Émile, *op. cit.*, 242

⁸⁰⁷ *Ibid.*, 239

⁸⁰⁸ Banfield, Anne, *op. cit.*, 8

⁸⁰⁹ *Ibid.*, 10

⁸¹⁰ *Ibid.*, 70

⁸¹¹ *Ibid.*, 185

⁸¹² Lascelles, Mary, *Jane Austen and her Art*, 102

⁸¹³ Hardy, Barbara, *Jane Austen, A Reading*, 14

voix qui imite d'autres voix pour les présenter. Ce sont différentes voix qui s'expriment, le passage se fait de l'une à l'autre, de perspective en perspective.

Cette thèse s'oppose à celle d'une double voix, « [t]he dual voice position », selon laquelle « narrator's and character's point of view are said to 'merge' »⁸¹⁴. Roy Pascal analyse en ces termes les romans de Jane Austen dans lesquels il lui semble que « the narrator aligns his perspective with the central characters, those on whom our attention and sympathy are to be directed »⁸¹⁵. Il éprouve le besoin de mobiliser la figure du narrateur, tout en reconnaissant lui aussi qu'il ne s'agit pas là toutefois d'un narrateur omniscient, considérant comme inadéquat : « the term 'omniscient narrator' for this type of narrative ».

Abandonnant l'idée d'omniscience, il n'en parle pas moins d'un mélange entre les propos d'un narrateur et ceux des personnages⁸¹⁶, pour décrire le passage de *Mansfield Park* racontant la réaction de Maria Bertram à l'annonce du retour prochain de son père des Antilles. Mais à la lecture de ce passage, il est difficile de déceler autre chose que la subjectivité de Maria Bertram, pour qui « the father brought a husband », alors qu'Henry Crawford lui plaît désormais plus que Mr. Rushworth, son futur époux. L'ensemble est pour elle « a gloomy prospect ». Il est même possible d'attribuer à la pensée de Maria la comparaison avec Julia, puisque le style indirect libre retrace le mouvement subjectif d'un personnage à la troisième personne du singulier — « Maria was more to be pitied than Julia » — ou bien de considérer qu'elle appartient à la façon dont les événements se racontent d'eux-mêmes.

Ces propos appartiennent au type de généralités qui ponctuent les romans de Jane Austen et qui peuvent être attribuées à ce que Massimiliano Morini appelle « the 'village voice' »⁸¹⁷. Une voix collective est à l'œuvre dans les romans de Jane Austen : « It would hardly be *early* in November, there were generally delays, a bad passage or *something*, that favourite *something* which every body who shuts their eyes while they look, or their understandings while they reason, feels the comfort of. » (*MP*, 107) La présence de cette voix collective est la marque de l'importance du type de phrases entraîné par le « gossip », ce dont tout le monde parle, ce que tout le monde sait, mais ne révèle pas la présence d'un narrateur. Il s'agit de la voix de la *doxa*.

La représentation d'Emma ou les propos du chapitre II d'*Emma* sur Mr. Weston peuvent être considérés comme étant ceux de la collectivité, autant que le début de *Mansfield Park*. En ce sens, rien ne dit que la représentation du mariage qui découle de cet incipit soit à

⁸¹⁴ Banfield, Anne, *op. cit.*, 185

⁸¹⁵ Pascal, Roy, *The Dual Voice*, 46

⁸¹⁶ *Ibid.*, 57

⁸¹⁷ Morini, Massimiliano, *op. cit.*, 65

imputer à un quelconque narrateur. Elle est simplement le résultat du langage que tout le monde parle, celui de la collectivité, du sens commun de l'époque, de la *doxa*. Ces phrases ne sont pas alors l'incarnation d'une subjectivité personnelle. L'énonciation est celle de lois d'ordre général. Il ne s'agit pas en ce sens d'un narrateur objectif mais de la représentation de la *doxa*.

Ainsi, dans *Mansfield Park*, la phrase finale du premier chapitre concernant Mrs. Price n'a pas à être attribuée à un narrateur, d'autant plus qu'elle peut être rapportée à la subjectivité de Mrs. Norris ou bien d'ailleurs à celle de la collectivité : « Poor Woman! she probably thought change of air might agree with many of her children. » (*MP*, 11) Mrs. Norris est par définition une personne de la *doxa*, c'est pourquoi il est logique que sa voix et celle de la *doxa* se mêlent. Elle est du côté de la *doxa* au sens où son existence est déterminée par le regard des autres, scène sur laquelle elle construit son personnage de dame respectable et généreuse, une représentation que l'ironie du texte déjoue, sans pour autant amener une vision décisive de qui est Mrs. Norris.

Le chapitre 2 d'*Emma* commence lui aussi, comme le chapitre 1 par la perspective de cette vision collective sur Mr. Weston, celle de « Highbury », dont il est « a native » et « a general favourite ». Il part de Highbury où sa condition sociale est établie et exige qu'il devienne capitaine (*E*, 15). La vie de militaire l'amène à rencontrer Miss Churchill, ce qui permet un changement de perspective et ainsi chaque introduction d'un nouveau personnage permet d'adopter ou non sa perspective. Plus loin, la voix du village, la *doxa* est à nouveau représentée concernant son fils, Frank Churchill. Le village édicte ses propres règles sociales et après le mariage de Mr. Weston avec Miss Taylor l'une de ces lois est de considérer nécessaire que Frank Churchill rende visite à son père, ce qu'il n'a toujours pas fait, alors que tout le monde l'attend : « it was generally proposed, as a most proper attention, that the visit should take place » (*E*, 17) et « [n]ow was the time for Mr. Frank Churchill to come among them » (*E*, 18). Le « now » en question est celui qui marque la scission entre « SPEAKER » et « SELF » étudiée par Anne Banfield — « the divorce between SPEAKER and SELF »⁸¹⁸ — comme la marque de la représentation du discours et montre qu'aucun narrateur ne parle ici, ce « now » est celui d'un passé, passé des événements où ce type de phrases peut être prononcé.

Par ailleurs, si Roy Pascal emploie à tort l'outil du narrateur, il est cependant sensible à un aspect essentiel de la technique du discours indirect libre, dont l'effet est de rendre parfois difficile de savoir « whether a 'he' or 'she' refers to the subject or object (sometimes the full name of the subject is repeated, for clarity's sake, even though the sentence emanates from

⁸¹⁸ Banfield, Anne, *op. cit.*, 163

this same person) »⁸¹⁹. Dans *Mansfield Park*, par exemple, les paroles de Susan adressées à Fanny sont entre guillemets, bien qu'au style indirect, ainsi que le pronom « she » l'indique :

Susan looking as she put the kettle on the fire and glanced at her sister, as if divided between the agreeable triumph of shewing her activity and usefulness, and the dread of being thought to demean herself by such an office. "She had been into the kitchen," she said, "to hurry Sally and help make the toast, and spread the bread and butter—or she did not know when they should have got tea—and she was sure her sister must want something after her journey." (*MP*, 383)

Les paroles sont par conséquent rapportées du point de vue de Fanny. Susan n'a pas encore acquis une existence indépendante de la perception de Fanny.

Le même traitement est réservé à leur mère, Mrs. Price, qui interroge Fanny sur le sort de sa tante, Lady Bertram, la sœur de Mrs. Price : « A few inquiries began; but one of the earliest—"How did her sister Bertram manage about her servants? Was she as much plagued as herself to get tolerable servants?" » (*MP*, 385) Ainsi comme dans l'échange étudié dans la deuxième partie entre Emma et Harriet Smith (*E*, 27), les paroles sont rapportées au discours indirect, mais entre guillemets, telle une citation à l'intérieur d'un autre discours. L'omniprésence de la subjectivité d'Emma Woodhouse et de Fanny Price en découle. Leur subjectivité englobe pour la première celle d'Harriet Smith et pour la seconde, celle de Susan Price et de Mrs. Price. Cette technique indique une position de supériorité d'un discours par rapport à un autre. Elle indique aussi le fait qu'Emma, comme Fanny n'écoutent que d'une oreille. Le bavardage d'Harriet occupe l'esprit d'Emma, sans retenir son attention, tout comme les plaintes de Mrs. Price n'atteignent Fanny que de loin. La distance entre les deux interlocutrices est accrue par ce procédé.

Le discours indirect est cependant le plus souvent employé sans guillemets. À son arrivée à Hunsford, Elizabeth est accueillie par Mr. Collins et Charlotte. Mr. Collins lui fait faire le tour du propriétaire et ses paroles sont rapportées au style indirect libre. Ce choix narratif permet de rendre la perception d'Elizabeth sur ses paroles et son comportement. Le point central n'est pas Mr. Collins, mais la perception qu'a de lui Elizabeth et les jugements que cela suscite en elle. Roy Pascal est sensible à ce procédé qui n'implique pas l'hypothèse d'un narrateur, mais la représentation d'une relation entre les personnages, notamment lorsque « the speech of one character » est « sifted through the consciousness of another »⁸²⁰.

Par exemple, dans *Mansfield Park*, Edmund cherche à convaincre ses sœurs que l'idée de jouer dans une pièce de théâtre n'est pas un amusement que leur père approuverait. Leur

⁸¹⁹ Pascal, Roy, *op. cit.*, 53

⁸²⁰ *Ibid.*, 54

échange est transmis au discours indirect libre, ce qui permet « not only the brilliant evocation of the manner in which the girls argue and speak, but the suggestions that what we are reading is Edmund's registration of what they say ». Roy Pascal se rapproche dans son interprétation du texte au plus près de l'idée qu'il est possible de se passer de la notion de narrateur : « We feel [...] that it is not so much a narrator who is reporting, in *FIS*, the sister's arguments, but Edmund himself, who is sifting and arranging them, in order to be able to cope with them ». Il déduit de ce passage que « in the report of his argument with his sisters, we observe irony, understanding of their frivolous and selfish characters, and we can infer throughout the novel that he knows much more than his words, his explicit thoughts, or his behaviour inform us of »⁸²¹.

En réalité, ce type de passage ne permet pas de former une telle conclusion de façon certaine, même si cela reste une interprétation possible. En tant que possible, cela demande d'être explicité. Si ce passage correspond à un savoir d'Edmund, il n'en est pas pleinement conscient. Il s'agit plutôt de ce que Anne Banfield appelle : « a kind of knowledge which is not equivalent to full consciousness, to thinking, but rather to subjectivity itself », puisque parfois « [t]here are things which we are consciously aware of but are not the object of reflection ».⁸²² Il est possible d'aller plus loin et de montrer que ces choses dont la conscience diffuse n'est pas amenée à la discussion subjective du dialogue de l'âme avec elle-même ne veulent pas être sues. L'ironie sert aussi à montrer, en tant que voix souterraine, l'ombre de la subjectivité, celle qui est présente mais que le sujet ne veut pas voir, ce sur quoi il ne veut pas s'attarder, ce qui est refoulé. L'exemple déjà envisagé de Mary Crawford à l'égard de ses sentiments pour Edmund Bertram montre qu'elle choisit un comportement identique à l'égard de la conscience diffuse qu'elle commence à en avoir.

Enfin, Richard Jenkyns apporte un élément nouveau au débat sur les techniques narratives de Jane Austen en montrant, dans ses romans, l'importance de la représentation théâtrale, notamment dans *Pride and Prejudice* qui commence par un moment de « pure 'stage action', unmediated by authorial comment ». Dans ce dialogue : « the author effaces herself to such an extent that most of the dialogue in this first chapter comes without any formal indication of the speaker: once the dialogue has been set in motion there are in fact some two dozen changes of speaker with only one 'replied his wife' and one 'replied he' to interrupt the marital conversation »⁸²³. Le procédé narratif consiste à laisser se développer la parole d'un personnage pour ensuite en donner un commentaire : « The novelist acts first as

⁸²¹ *Ibid.*, 55

⁸²² Banfield, Anne, *op. cit.*, 197

⁸²³ Jenkyns, Richard, *A Fine Brush on Ivory*, 3

dramatist and then as critic of her drama.»⁸²⁴ Le commentaire apparaît comme une conclusion logique après une démonstration. Mais cette façon de parler des textes réintroduit pour remplacer le narrateur, la figure de l'auteur, ce qui n'est pas plus justifié. Ce commentaire fait d'ailleurs écho à ces propos de Massimiliano Morini : « The information Austen's narrators provide, almost invariably, when a new actor appears on stage, is complementary to this initial orientation. »⁸²⁵

Julia Prewitt Brown remet en question cette description en considérant que la première description de Mrs. Bennet ne se déduit pas de la conversation qui a précédé. Elle n'est pas un jugement objectif, non plus. Au contraire, « the description seems deficient, if only because it is description; and it pertains more to Mr. Bennet's view of his wife than to the narrator's ». Elle met en avant l'écart qui sépare « the superb irony of the opening dialogue » et « direct description », l'ensemble est pour elle « above all disconcerting », car « [d]irectness in the context of irony is as baffling as irony in the context of directness ». Elle en déduit par conséquent que cette description ne se pose pas telle une vérité absolue, pas plus que l'incipit : « No single interpretation of the lines' meaning will be universally acknowledged; the only truth is the multiplicity of truth, or the uncertainty of truth, or the presence of ceaseless surprise. »⁸²⁶ Ironie et sens multiples sont indissociables.

La fin du roman va d'ailleurs dans ce sens, montrant qu'il s'agit du point de vue de Mr. Bennet et non d'un jugement objectif proposé comme une vérité absolue par un narrateur détenteur d'un savoir certain. Après le mariage de ses filles, Mrs. Bennet n'est pas devenue « a sensible, amiable, well-informed woman », ce qui ne dit rien sur ce qu'elle est, alors qu'il reste évident que pour son mari, « she was still occasionally nervous and invariably silly » (*PP*, 385). Par ce procédé, la responsabilité de Mr. Bennet est engagée, ainsi que l'ironie le suggère : « though perhaps it was lucky for her husband, who might not have relished felicity in so unusual a form » (*PP*, 385). Il se complaît dans cette vision de sa femme, et cela est d'autant plus évident qu'il n'a jamais rien fait pour aller à l'encontre de ce qui est, en tout cas pour lui, une réalité, une réalité dont les conséquences pèsent sur ses filles, ce qui le rend d'autant plus responsable.

Il reste à envisager un dernier argument employé par Massimiliano Morini pour justifier l'hypothèse d'un narrateur, celle de l'apparition du « I » extradiégétique. Certaines de ces apparitions se manifestent au moment du dénouement comme cela a déjà été précisé, mais il en existe d'autres relevées par Massimiliano Morini, notamment dans *Sense and Sensibility* — « I come to the relation of a misfortune, which about this time befell Mrs. John

⁸²⁴ *Ibid.*, 9

⁸²⁵ Morini, Massimiliano, *op. cit.*, 25

⁸²⁶ Prewitt Brown, Julia, *Jane Austen's Novels*, 31

Dashwood » (*SS*, 248) — et dans *Mansfield Park* — « I have no inclination to believe Fanny one of them » (*MP*, 231). Dans toutes ces apparitions d'un « I », les phrases ont une forte tonalité ironique. Au moment du dénouement, les héroïnes, à l'instar de Catherine Morland, sont sauvées par une technique digne du *deus ex machina* ou dans les termes de *The Madwoman in the Attic*, « an end no less aggressively engineered than that of most sentimental novels »⁸²⁷. Ce « I » est celui de l'ironie, son incarnation, il n'amène pas à l'existence la figure d'un auteur personnalisé.

La polyphonie des romans de Jane Austen peut par conséquent être précisée. Elle ne concerne pas la voix d'un narrateur, capable d'agir tel un ventriloque pour faire parler de multiples marionnettes. Elle est, pour employer un terme de Roy Pascal, kaléidoscopique. Il emploie ce terme pour parler d'un passage de *Mansfield Park* où : « the shifts of perspective are almost too kaleidoscopic to be followed »⁸²⁸. Le point de vue passe des Crawford en tant qu'entité, à Mary, puis à Henry, Mrs. Grant, le Dr. Grant, les Miss Bertram et enfin à Miss Crawford (*MP*, 47). Le terme « kaléidoscopique » permet de comprendre qu'il n'y a pas une unité derrière la polyphonie. Le récit est éclaté en une multiplicité de voix, sans être ressaisi par une voix qui serait d'une autre nature, celle d'une autorité quelconque.

À cette représentation il manque l'une des dimensions essentielles de l'écriture austenienne rencontrée à plusieurs reprises, celle de *l'agon*. Les voix ne s'harmonisent à aucun moment. La scène de l'écriture austenienne est l'ironie répercutant à l'infini l'écho d'un différend intrinsèque à l'existence humaine. L'émergence de ce différend n'est pas liée à un temps ou à un lieu. Ce différend est la conséquence de l'usage du langage, quels que soient les termes choisis pour le préciser : sémiotique et sémantique, le mot et la phrase, *phônè* et *logos*, plaisir et jouissance, logique marchande et logique amoureuse, raison et passions, langage commun et idiome singulier. Par conséquent, l'ironie n'est pas entre ces différents couples un facteur d'articulation comme cela a été dans un premier temps supposé. Elle est au contraire le témoignage de leur impossible articulation.

La question du discours et de l'expérience dans les romans de Jane Austen prend désormais une nouvelle tournure. L'expérience fondamentale est celle de la lecture, une lecture prise entre lisible et scriptible, plaisir et jouissance. Dans les romans de Jane Austen, cette expérience de la lecture est mise en abyme à travers le discours de la révélation que l'ironie condamne au fantasme. En d'autres termes, le lecteur qui croit avoir dit le dernier mot sur un texte n'a rien dit. En effet, l'ironie est un principe qui implique de faire jouer entre eux signifiants et signifiés. Ce point est le point où le discours austenien cesse d'être un discours

⁸²⁷ Gilbert, Sandra M. et Gubar, Susan, *The Madwoman in the Attic*, 132

⁸²⁸ Pascal, Roy, *op. cit.*, 56

justement, l'ironie étant selon les termes de Paul de Man « an endless process that leads to no synthesis »⁸²⁹, si ce n'est à partir d'une lecture que le désir d'un lecteur travaille.

Un discours, que son objet soit le lien social (discours social) ou le lien amoureux (discours amoureux), vise à établir un lien entre les partenaires d'un groupe, dont la taille et la nature est variable : pays, ville, village, famille, amis, couple. Un groupe s'efforce de parler un idiome commun, de s'accorder sur des principes, sur le sens des mots. Or, l'ironie déjoue cet effort, semant le doute quant au bien-fondé de la relation établie entre signifiants et signifiés. Elle est effet de mode, effet de mythes. En outre, si cet idiome s'impose aux sujets pour le bienfait de la communauté, il existe une autre dynamique langagière, celle de l'idiome singulier d'un désir irreprésentable dans cet aspect intime, touchant aux tréfonds de l'être.

Il est vrai que cette distinction entre récit et discours paraît étonnante. Michel Foucault, par exemple, dans *L'Archéologie du savoir*, donne au discours une multiplicité de sens : « tantôt domaine général de tous les énoncés, tantôt groupe individualisable d'énoncés, tantôt pratique réglée rendant compte d'un certain nombre d'énoncés »⁸³⁰. Le discours paraît en un sens très large désigné toutes les manifestations de la langue. Cependant, Foucault montre aussi que pour distinguer les différentes formes de discours, il faut tout d'abord choisir une unité de valeur. Dans son travail sur l'archéologie du savoir, l'unité est l'énoncé. Dans ce travail, les points de repère sont le signe et la phrase.

La phrase est l'unité du discours tel qu'il est défini par Jean-François Lyotard. Cette « ontologie de la phrase »⁸³¹ est essentielle pour comprendre ce qui se passe dans les romans de Jane Austen, à savoir la représentation du différend. Par conséquent, il faut considérer que si l'écriture austénienne n'est pas en soi un discours, elle n'en est pas moins représentation des discours, de la relation agonistique des discours entre eux, des torts qu'ils se causent, au sens lyotardien, comme cela a été à plusieurs reprises montré. L'analyse du saut nécessaire impliqué par le passage du signe à la phrase mis en évidence par Agamben montre pourquoi, fondant sa conceptualisation du différend dans une ontologie de la phrase, Lyotard révèle une vérité intrinsèque au langage et au fait même de parler.

L'usage du langage est ce par quoi le sujet humain se constitue comme sujet, ce qu'explique Benveniste lorsqu'il écrit que « [c]'est dans l'instance de discours où *je* désigne le locuteur que celui-ci s'énonce comme "sujet". Il est donc vrai à la lettre que le fondement de la subjectivité est dans l'exercice de la langue »⁸³². Ce *je* est indissociable de son *tu*, à tel point qu'entre ces deux déictiques s'établit une « réalité dialectique englobant les deux termes

⁸²⁹ de Man, Paul, *Blindness and Insight*, 220

⁸³⁰ Foucault, Michel, *L'Archéologie du savoir*, 106

⁸³¹ Sfez, Gérard, *op. cit.*, 35

⁸³² Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, 1, 262

et les définissant par relation mutuelle », ce qui est « le fondement linguistique de la subjectivité »⁸³³. En d'autres termes, ainsi que l'écrit Giorgio Agamben, le sujet « n'a de réalité que discursive » et son « “maintenant” — comme le prouve toute tentative de saisie de l'instant présent — est entaché d'une négativité irréductible ; parce que la conscience n'a de consistance que langagière ».

La conséquence première en est une césure entre « l'acte d'énonciation » du sujet et « ses propres vécus » passés, avec lesquels il ne peut plus « coïncider »⁸³⁴. Dès lors dans la temporalité s'inscrit l'impossibilité pour le sujet de se ressaisir jamais : « L'instance du discours dans le pur présent sépare irrémédiablement la présence à soi des sensations et des vécus, au moment même où elle les réfère à un centre d'imputation unitaire »⁸³⁵. C'est pourquoi l'ironie vise Moll Flanders dans son récit pénitent ou dans les romans austeniens, le discours de la révélation. En effet, Moll Flanders, en tant qu'elle raconte n'est pas Moll Flanders, personnage du récit du personnage Moll Flanders. De même, dans l'œuvre de Jane Austen, le *je* de l'avant et de l'après la révélation n'est plus le même.

C'est pourquoi ce nouveau *je* est capable de parler une langue nouvelle, celle qui le lie à un nouveau partenaire, qui n'est plus la mère, le père, la sœur, le frère, l'oncle, la tante ou sa coterie, mais l'autre en tant que partenaire de l'acte du mariage, acte performatif par excellence. Dans ce nouvel acte de langage, se joue une promesse distincte de celle du premier *nous*, néanmoins accompagnée d'une illusion nouvelle, celle d'avoir mis à bas les masques. L'ironie montre pour le lecteur qu'un masque en remplace un autre, menaçant, une conscience ou acte de langage qui n'est pas sans danger : « Once this mask is shown to be a mask, the authentic being underneath appears necessarily as on the verge of madness »⁸³⁶. L'ironie est en ce sens répétition, parce qu'elle est refus du masque, parce qu'aucun semblant ne lui échappe. Tout semblant est matière à ironie et rien ne résiste à l'ironie. Le sujet même dont la nature est discursive n'est qu'un masque de langage, un semblant.

Ironie et répétition sont le point où l'écriture trouve sa liberté, la liberté étant : « the unwillingness of the mind to accept any stage in its progression as definitive »⁸³⁷. La folie de l'ironie qui refuse toute synthèse est liberté. Par conséquent, si liberté il y a dans les romans austeniens, elle n'est pas du côté des personnages, mais du côté de l'ironie, de l'écriture. L'ironie advient sur les ruines du masque imaginaire du moi, produit d'un fantasme dont le résultat est aussi un fantasme de l'autre, ainsi que la dialectique entre le *je* et le *tu* établie par Benveniste l'annonce :

⁸³³ *Ibid.*, 260

⁸³⁴ Agamben, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, 133

⁸³⁵ *Ibid.*, 133-134

⁸³⁶ de Man, Paul, *op. cit.*, 216

⁸³⁷ *Ibid.*, 220

When we speak, then, of irony originating at the cost of the empirical self, the statement has to be taken seriously enough to be carried to the extreme: absolute irony is a consciousness of madness, itself the end of all consciousness; it is a consciousness of a non-consciousness, a reflection on madness from the inside of madness itself. But this reflection is made possible only by the double structure of ironic language: the ironist invents a form of himself that is “mad” but that does not know its own madness; he then proceeds to reflect on his madness thus objectified.⁸³⁸

Cette analyse de Paul de Man rejoint celle d’Agamben selon lequel « [a]voir conscience veut dire : être assigné à une inconscience ». Cette thèse se laisse aussi entendre derrière le témoignage de l’ironie austenienne d’un lien particulier entre l’impossible synthèse d’un sujet désubjectivé et l’expérience de la honte qui devient « quelque chose comme la structure cachée de toute subjectivité et de toute conscience ».⁸³⁹ Cette précision apportée par Agamben permet de comprendre l’idée proposée par Anne Banfield pour expliquer les différents états de la conscience. Leur réalité est discursive : « perhaps it is more accurate to say that in language is already contained—as part of what language knows—the very distinction that philosophy seeks to make explicit between reflection, Descartes’s *cogito*, the ‘I am thinking’ whereby the subject knows that he knows, and the other conscious states which underlie it and may never be reflected upon but are the minimal required for a subject to be conscious as opposed to unconscious »⁸⁴⁰.

Par conséquent, le dédoublement de la conscience entre le temps de l’illusion et le temps de la lucidité est déjoué par l’ironie dans une nouvelle temporalité :

Irony divides the flow of temporal experience into a past that is pure mystification and a future that remains harassed forever by a relapse within the inauthentic. It can know this inauthenticity but can never overcome it. It can only restate and repeat it on an increasingly conscious level, but it remains endlessly caught in the impossibility of making this knowledge applicable to the empirical world. It dissolves in the narrowing spiral of a linguistic sign that becomes more and more remote from its meaning, and it can find no escape from this spiral.⁸⁴¹

L’ironie crée une temporalité qui échappe à la temporalité organique. Cette nouvelle temporalité implique une relation au langage qui, comme la structure de l’ironie, est folle, au sens où la relation entre signifiants et signifiés n’est pas seulement déjouée, mais distendue jusqu’à en être presque annulée. Le sens même est perdu derrière la multiplicité de ses équivoques, de ses possibles.

⁸³⁸ *Ibid.*, 216

⁸³⁹ Agamben, Giorgio, *op. cit.*, 140

⁸⁴⁰ Banfield, Anne, *Unspeakable sentences*, 210

⁸⁴¹ de Man, Paul, *op. cit.*, 222

En ce sens, dire que l'écriture austenienne est une scène prend un sens particulier. L'ironie doit être comprise dans son rôle théâtral. Elle doit être entendue comme une forme de théâtre. Le théâtre est un endroit, sans être un lieu précis, puisque tout lieu peut être investi pour donner une représentation théâtrale. Dans cet endroit résonnent des discours, des enchaînements de phrases. Et parce que ces discours résonnent sur cette scène du théâtre, ils sont entendus d'une façon inédite par les spectateurs, quelque chose d'inattendu advient à l'oreille, un événement au sens lyotardien. Le fonctionnement de l'ironie austenienne est le même.

La proximité entre le genre dramatique et l'écriture austenienne est soulignée par divers critiques, notamment Gay Penny dans son ouvrage déjà cité, *Jane Austen and the Theatre* ou Richard Jenkyns, dans *A Fine Brush on Ivory*. L'affirmation de Richard Jenkyns selon laquelle l'incipit de *Pride and Prejudice* peut être considéré comme « pure 'stage action', unmediated by authorial comment »⁸⁴² mérite d'être reprise dans ce nouveau contexte. Cette description ne décrit pas un moment d'un roman de Jane Austen, elle est la définition de son écriture. Étant « pure 'stage action' », elle n'est pas discours, mais elle est représentation de discours et par là même produit des effets pour la réception de ces discours mêmes. Comment l'écriture peut-elle donc devenir « pure 'stage action' » puisque cela doit être en un sens particulier au genre romanesque ? Qu'advient-il alors par cette forme de représentation aux discours représentés ?

⁸⁴² Jenkyns, Richard, *A Fine Brush on Ivory*, 3

Chapitre 3 :

Entre Neutre et

Différend

L'expérience de la lecture des romans austeniens a été précisée par l'étude de la problématique du narrateur dans l'œuvre de Jane Austen, que ces propos d'Anne Banfield résument : « Narrative fiction is structured linguistically by the conjunction of two unspeakable sentences, the sentence of narration and the sentence representing consciousness »⁸⁴³. L'écriture de Jane Austen représente des formes de discours, mais s'en distingue, au sens où le récit annule la relation dialectique entre un *je* et un *tu* qui est par ailleurs objet de sa représentation.

À cela s'ajoute un autre enjeu du discours formulé par Giorgio Agamben : « Que peut donc vouloir dire, pour le vivant, parler ? »⁸⁴⁴ L'étude de l'analyse de la honte proposée par Agamben permet de préciser ce qu'il en est du différend fondamental, à savoir celui entre « vivant et langage », c'est-à-dire aussi entre « *phônè* et *logos*, le non-humain et l'humain ». Agamben confirme qu'entre ces termes, il n'est pas « d'articulation »⁸⁴⁵ possible, d'où le différend. Cela tient au « passage de la langue au discours », un « acte paradoxal, qui suppose à la fois une subjectivation et une désobjectivation »⁸⁴⁶. En effet, la langue préexiste au sujet, ce qui est le principe de l'aliénation pour Jean-François Lyotard. L'aliénation tient à l'impossible articulation entre vivant et parole, du fait qu'un être humain est d'abord parlé avant de savoir parler⁸⁴⁷.

⁸⁴³ Banfield, Anne, *op. cit.*, 257

⁸⁴⁴ Agamben, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, 140

⁸⁴⁵ *Ibid.*, 142

⁸⁴⁶ *Ibid.*, 127

⁸⁴⁷ Lyotard, Jean-François, « L'aliénation », 136

Agamben déduit de cette aliénation que « Je parle » est « un énoncé [...] contradictoire ». Agamben poursuit en ces termes : « Non seulement *je* est toujours déjà, par rapport à l'individu qui lui prête voix, *un autre*, mais de ce *je-autre* on ne peut même pas dire qu'il parle, puisque — dans la mesure où il ne tient que par un pur événement de langage indépendant de tout signifié — il est plutôt dans l'impossibilité de parler, de dire quelque chose »⁸⁴⁸. Sur le point d'un au-delà au « Je est un autre » rimbaldien, Agamben rejoint une thèse de Jacques Lacan déjà évoquée selon laquelle *Je* est une place vide⁸⁴⁹. Toutefois dire que le sujet ne parle pas paraît être un point de divergence entre ces deux penseurs. La justification qu'apporte Agamben à sa thèse dément cette hypothèse, pour lui, « ce n'est pas l'individu qui parle, mais la langue ; or cela veut dire très exactement qu'une impossibilité de parler a pris — on ne sait trop comment — la parole »⁸⁵⁰.

Or, « le témoignage » écrit Agamben « a lieu dans le non-lieu de [cette] articulation » entre le vivant et la parole. Il a lieu parce que « le *je* se trouve suspendu sur cet écart » :

L'intimité, qui trahit notre non-coïncidence à nous-même, est le lieu propre du témoignage. [...] Ce qui se tient dans le non-lieu de la Voix n'est pas l'écriture, mais le témoin. Et justement parce que la relation (ou plutôt la non-relation) entre vivant et parlant prend la forme de la honte, de l'abandon réciproque à un inassumable, *l'éthos* de cet écart ne saurait être qu'un témoignage — à savoir quelque chose d'inassignable à un sujet, et qui néanmoins constitue sa seule demeure, sa seule consistance possible.⁸⁵¹

La représentation du différend développée dans les romans de Jane Austen est aussi une forme de témoignage, dans la mesure où du différend, il n'est possible que de témoigner : « C'est l'enjeu d'une littérature, d'une philosophie, peut-être d'une politique, de témoigner des différends en leur trouvant des idiomes »⁸⁵². En outre, écrit Lyotard, « dans le témoignage la place vide du sujet devient la question décisive »⁸⁵³. Par conséquent, la représentation du différend et celle de la place vide du sujet ne peuvent qu'être concomitantes.

L'écriture austenienne elle-même est ce différend entre un idiome singulier et la généralité de la langue commune chargée de transmettre les trésors de la connaissance humaine. En effet, ce n'est que par cette singularité, cette invention d'un nouvel idiome que la représentation du différend est possible et pourtant, la langue est une langue commune appartenant à tous, la langue anglaise de la fin du dix-huitième siècle et du début du dix-neuvième siècle. Cependant, de façon paradoxale, cette singularité tient dans son caractère

⁸⁴⁸ Agamben, Giorgio, *op. cit.*, 127

⁸⁴⁹ Lacan, Jacques, cité par Miller, Jacques-Alain, *Vie de Lacan*, 11

⁸⁵⁰ Agamben, Giorgio, *op. cit.*, 128

⁸⁵¹ *Ibid.*, 142

⁸⁵² Lyotard, Jean-François, *Le Différend*, 30

⁸⁵³ *Ibid.*, 158

impersonnel. Le travail du jugement sur la scène sociale est sans arrêt mis en scène et pourtant aucune instance du jugement capable d'en faire la synthèse ne se manifeste. Le style austenien est à la fois singulier et désincarné. En ce sens, si l'ironie austenienne est un théâtre, c'est un théâtre du jugement, sans jugement. Le jugement final appartient au lecteur. Le jugement restant ouvert laisse au lecteur une place à prendre, ce que fait Cassandra Austen lorsqu'elle considère que *Mansfield Park* ne serait vraiment moral que si Henry Crawford était réformé par Fanny Price⁸⁵⁴. Elle complète ainsi la boucle laissée entrouverte par le style des romans austeniens, celui de la suspension. Cette suspension est une forme de témoignage du différend.

⁸⁵⁴ Nokes, David, *Jane Austen*, 413

A. La question du dénouement

Dans les romans de Jane Austen, ce qui est vrai de l'auteur l'est aussi du narrateur. Ellen Moers ne dit pas autre chose : « [i]n the work of Jane Austen, the author eludes us »⁸⁵⁵. Il est vrai que la personne de l'auteur est elle-même une construction, ainsi que le rappelle Rachel M. Brownstein : « Jane Austen's first novel was published in 1811 as the work of "A Lady." She never dropped the persona; it is as central to her enterprise as Richardson's mask of editor and hagiographer is to his. » Ce titre est un artifice : « Like Elizabeth Bennet and all her heroines but one, Austen was "a gentleman's daughter," a lady by birth and breeding. But the woman who described Elizabeth's being visited by "the two elegant ladies who waited on" Mr. Bingley's sisters—that is, by their maids—knew that a lady is an artifact, a social construct. »⁸⁵⁶ Qui se cache derrière ce masque ou plutôt qu'en est-il de ce masque ?

L'impression première est que le jugement n'est pas absent dans les romans de Jane Austen et que ce jugement apporte une satisfaction. De plus ce jugement est considéré comme étant nécessaire. Il faut faire un choix afin de clore le roman. C'est pourquoi dans *Mansfield Park*, les Crawford sont rejetés dans l'oubli. Ce roman est celui au sein duquel le rejet du *pharmakon* déjà évoqué est le plus amer. L'ambivalence des Crawford n'en est que plus marquée et l'exemple de leur traitement mérite d'être approfondi. Leur disparition est-elle une négation totale de leur charme ? Richard Jenkyns suggère que le texte est plus complexe dans la mesure où « the Crawfords' virtues and vices are shown to be intertwined »⁸⁵⁷. En effet, le dénouement est ambivalent, ainsi que l'écrit D. A. Miller : « Closure is [...] effective, rounding off the novel, bringing this sequence and that development to an end; but its efficacy is shown to depend on a suppression, a simplification, a sort of blindness. »⁸⁵⁸ De quelle simplification s'agit-il ?

Elle repose sur l'accord supposé auquel aboutissent Fanny et Edmund à propos de la figure de Mary Crawford : « the interpretation that Edmund and Fanny impose on Mary secures the enclosure of the form; it provides the form with an alibi for its own rounded termination »⁸⁵⁹. L'union entre Fanny Price et Edmund Bertram repose sur l'exclusion du *pharmakon*, procédé dont le sens antique est éclairant : « Le corps *propre* de la cité reconstruit [...] son unité, se referme sur la sécurité de son for intérieur, se rend la parole qui

⁸⁵⁵ Moers, Ellen, *Literary Women*, 215

⁸⁵⁶ Brownstein, Rachel M., *Becoming a Heroine*, 84

⁸⁵⁷ Jenkyns, Richard, *A Fine Brush on Ivory*, 140

⁸⁵⁸ Miller, D. A., *Narrative and Its Discontents*, 89

⁸⁵⁹ *Ibid.*, 88

la lie à elle-même dans les limites de l'agora en excluant violemment de son territoire le représentant de la menace ou de l'agression extérieure.»⁸⁶⁰ La cité décrite par Jacques Derrida est, dans le roman austenien, le domaine de Mansfield Park, lieu idéal purgé de ses mauvais éléments : Mary et Henry Crawford, mais aussi Mrs. Norris et Maria Bertram/Rushworth qui sont coupables d'avoir de près ou de loin été complices d'un même crime.

Ce crime est l'infidélité de Maria Rushworth, sa fuite avec Henry Crawford. Mrs. Norris n'a pas su faire de Maria la femme qu'elle aurait dû être. Mrs. Norris est tenue responsable de l'échec de la transmission entre le père et la fille, Sir Bertram et Maria. Quant à Mary Crawford, elle ne condamne pas Maria d'une façon qui agrée Edmund Bertram : « Oh! Fanny, it was the detection, not the offence which she reprobated. » (*MP*, 455) Edmund Bertram réprovoque le discours de Mary Crawford parce qu'elle n'est pas choquée par la violation des liens sacrés du mariage, mais seulement par la maladresse des deux amants qui se sont bêtement laissés prendre. Tous ces personnages sont donc exclus de Mansfield Park. L'ordre est rétabli, « les puissances du mal » maintenues à l'écart et « la limite du dedans et de dehors » réaffirmée. Cependant, le lien qui unit Fanny et Edmund, au moment du dénouement, porte le poids de cette « cérémonie du *pharmakos* »⁸⁶¹. Ils ne cessent de parler de Mary.

Edmund Bertram croit pouvoir s'arrêter et affirme : « now we will have done ». Présent (« now ») et futur (« will ») se mélangent. Le modal du futur met en échec le présent sinon Edmund aurait dit « now we have done ». Il laisse une ouverture possible. Ce sera fini dans l'avenir, toutefois il n'est pas encore réellement possible de clore le sujet. Seul l'espoir que ce soit fini s'entend dans cette phrase. Malgré cette syntaxe révélatrice, Fanny croit Edmund Bertram : « such was Fanny's dependance on his words, that for five minutes she thought they *had* done » (*MP*, 459). L'italique met en évidence le contraste entre les paroles d'Edmund et la pensée de Fanny. Edmund laisse ouverte la possibilité d'un futur que le présent est censé clore, alors que Fanny perçoit déjà au passé ce que le présent est loin d'avoir clos. La question est ici de façon prégnante celle de la lecture.

Le discours laisse entendre une division entre ce qui est et ce qui devrait être. L'idéal contraint un discours tout en se révélant sous cette dimension de la contrainte. Edmund s'efforce de se conformer à un idéal, celui de cesser de parler de Mary Crawford. Toutefois, la façon dont il parle laisse aussi échapper la réalité de son désir. Le discours est la scène d'une lutte entre désir et idéal. Or Fanny, elle, entend, non pas ce que dit Edmund, mais ce qu'il

⁸⁶⁰ Derrida, Jacques, « La Pharmacie de Platon », 340

⁸⁶¹ *Ibid.*, 341

voudrait dire. Elle l'entend toujours du point de vue de l'idéal. Elle se distingue en cela très nettement de Mary Crawford, qui appartient aux puissances du mal (du point de vue d'Edmund), parce qu'elle entend dans le discours d'Edmund les accents d'un désir qui n'est pas celui de l'idéal que nourrit ce dernier. Cela est sensible dans le récit que fait Edmund de leur dernier entretien. Edmund finit sa visite par un sermon et il décrit ainsi la réaction de Mary Crawford à ses propos :

She was astonished, exceedingly astonished—more than astonished. I saw her change countenance. She turned extremely red. I imagined I saw a mixture of many feelings—a great, tough sort of struggle—half a wish of yielding to truths, half a sense of shame—but habit, habit carried it. She would have laughed if she could. It was a sort of laugh, as she answered, 'A pretty good lecture upon my word. Was it part of your last sermon? At this rate, you will soon reform every body at Mansfield and Thornton Lacey; and when I hear of you next, it may be as a celebrated preacher in some great society of Methodists, or as a missionary into foreign parts.' She tried to speak carelessly; but she was not so careless as she wanted to appear. I only said in reply, that from my heart I wished her well, and earnestly hoped that she might soon learned to think more justly, and not owe the most valuable knowledge we could any of us acquire—the knowledge of ourselves and of our duty, to the lessons of affliction—and immediately left the room. I had gone a few steps, Fanny, when I heard the door open behind me. 'Mr. Bertram,' said she. I looked back. 'Mr. Bertram,' said she, with a smile—but it was a smile ill-suited to the conversation that had passed, a saucy playful smile, seeming to invite, in order to subdue me; at least, it appeared to me. I resisted; it was the impulse of the moment to resist, and still walked on. I have since—sometimes—for a moment—regretted that I did not go back; but I know I was right; and such has been the end of our acquaintance! (*MP*, 458-459)

Edmund Bertram est désormais convaincu que Miss Crawford n'a jamais été pour lui qu'un fantôme, « the creature of my own imagination » (*MP*, 458), dit-il. Au moment de cette révélation, est-il pour autant capable de se faire une idée juste de Mary Crawford telle qu'elle est ? Il paraît d'abord sûr de lui : « She was », « I saw ». Un signe semble ne pas pouvoir tromper, la coloration soudaine de son visage. De quoi cette rougeur est-elle vraiment le signe ? La rougeur peut être le signe de l'étonnement, de la colère ou de la honte. Il reconnaît lui-même qu'un doute est possible : « I imagined I saw », puis plus loin, « at least, it appeared to me ». Son impression n'est-elle pas de nouveau le fruit de son imagination ? Il parle comme si Mary Crawford était, conformément à son idéal, aux prises avec la honte et l'effet de sa vérité à lui. Mais l'emploi de la modalité démonte ses propres certitudes.

De plus, d'après Edmund Bertram, Mary Crawford réprime une envie de rire que rien ne paraît justifier. Le ton de Miss Crawford est plutôt sarcastique. Elle entend que l'idéal d'Edmund est dominé par un imaginaire religieux et le sarcasme montre qu'elle ne partage pas cet imaginaire. Elle se moque de cette identification d'Edmund à la bonne parole, à la pureté. Elle se montre insensible au sermon d'Edmund, alors que celui-ci la croit atteinte. Il

est persuadé qu'elle joue un rôle : « She tried to speak carelessly; but she was not so careless as she wanted to appear. » Au lieu de s'attacher aux paroles de Mary Crawford, Edmund Bertram est tout entier absorbé par la contemplation de son image, ce qui montre que le charme est loin d'être rompu quoi qu'il puisse en penser. Ses erreurs de lecture sont toujours les mêmes. L'écart entre les paroles de Mary Crawford et son image sont pour Edmund Bertram l'espace de tous les fantasmes, de toutes ses erreurs de lecture. La beauté de Mary retient son regard. Sa beauté a justifié son amour pour elle. Sa beauté lui fait croire à présent qu'elle est capable de changer, qu'il suffirait de lui faire renoncer à de mauvaises habitudes.

Pour échapper à cette fascination, Edmund n'a d'autre choix que de rejouer le scénario de la tentation du Christ. Lorsque Mary Crawford s'efforce de le rappeler à elle, il ne voit que son sourire. Ce sourire est diabolique parce qu'il ne vient pas à propos (« ill-suited »). Il est espiègle et impertinent (« playful » et « saucy »). L'idéal voudrait que le sérieux soit de mise. Alors que Mary Crawford, créature diabolique, cherche à attaquer sa résistance au péché (« to invite, in order to subdue me »), Edmund Bertram a la force de résister et de poursuivre son chemin. Il mérite d'être le berger du troupeau, de devenir un homme d'Église. Il n'en reconnaît pas moins qu'il a éprouvé des regrets, tout en étant sûr d'avoir eu raison. Cette dichotomie marque l'opposition entre un désir silencieux, celui qu'il ressent et éprouve, phrase-affect, du côté de la *phônè* et la pression de l'idéal, du côté du *logos*.

Mary Crawford est consciente de ce conflit. Elle croit encore possible de s'adresser au désir refoulé d'Edmund, ce que son sourire et ses sarcasmes révèlent. Elle veut donner voix au chapitre au désir d'Edmund. Cet effort n'est pas injustifié. Les paroles d'Edmund elles-mêmes indiquent son dilemme. Cependant, en croyant pouvoir l'emporter, elle est une aussi mauvaise lectrice d'Edmund qu'Edmund est un mauvais lecteur de Mary Crawford. Elle ne mesure pas à quel point Edmund tient à son idéal, à partir duquel s'orientent son discours et sa vie.

Pourtant, Edmund ne peut s'empêcher de parler de Miss Crawford : « it all came on again, or something very like it, and nothing less than Lady Bertram's rousing thoroughly up, could really close such a conversation » (*MP*, 459). L'artifice de la clôture est ici manifeste, autant que l'artifice du dénouement qui prétend avoir purgé Mansfield Park de ses *pharmakoi*. Un idéal ne l'emporte sur le désir que par un artifice. Si Edmund consent à épouser Fanny, ce n'est pas sans avoir exprimé sa tristesse (*MP*, 460-461). Le choix de l'idéal ne guérit pas des exigences du désir. Le discours qui lie Fanny et Edmund est donc celui de l'idéal.

Le discours de l'idéal est une fiction à laquelle Fanny et Edmund s'identifient. L'écriture permet-elle de résumer ces deux personnages à ce discours ? Lors de son exil à Portsmouth, par le biais d'un journal lu par son père, Fanny apprend la nouvelle concernant

Henry Crawford et Mrs. Rushworth : ils se sont enfuis ensemble — « a matrimonial *fracas* » (*MP*, 440). Le choc est décrit en termes physiologiques. Fanny passe de la stupeur (« a sort of stupefaction »), à l'insomnie : « without a pause of misery, the night was totally sleepless ». Les réactions de son corps rappellent les effets de l'amour décrits dans le poème de Louise Labé : « J'ay chaut estreme en endurant froidure »⁸⁶². Le corps de Fanny est lui aussi soumis à un mélange de froid et de chaud : « from hot fits of fever to cold ». Fanny interprète ses propres sensations. La cause en est un état de choc et d'horreur : « Fanny seemed never to have been shocked before », « from feelings of sickness to shuddering of horror ».

L'excès de ses émotions prend une tonalité ironique, car « the disarray induced in her mind and even inscribed in her body must seem extravagant », ainsi que le ressassement de l'événement⁸⁶³. L'ensemble des symptômes somatiques et notamment la stupéfaction qui rappelle la paralysie pose alors la question de savoir si Fanny Price n'est pas déçue par la trahison que cela représente à son égard. Henry Crawford qui commençait à gagner le cœur de Fanny lui a préféré une autre femme. Fanny est-elle déçue sans vouloir se l'avouer ?

C'est alors surtout Mary Crawford qui est la cible de sa colère. Après sa lecture de la lettre de Mary Crawford, elle prononce un avis définitif sur le signifié que le signifiant Mary Crawford doit incarner. Les symptômes physiologiques de Fanny sont oubliés au profit du discours de l'idéal : « if there was a woman of character in existence, who could treat as a trifle this sin of the first magnitude, who could try to gloss it over, and desire to have it unpunished, she could believe Miss Crawford to be the woman! » (*MP*, 441) L'emploi du modal « could » pointe avec ironie le parti pris d'une telle affirmation.

Or, le même phénomène se produit pour Edmund. Son jugement définitif sur Mary Crawford est arrêté pour deux raisons. Tout d'abord, elle rend Fanny responsable de la catastrophe : « It is all her fault. Simple girl!—I shall never forgive her. Had she accepted him as she ought, they might now have been on the point of marriage and Henry would have been too happy and too busy to want any other object ». Puis elle considère que la solution serait de marier Maria Bertram et son frère, Henry Crawford (*MP*, 456). Edmund et Mary Crawford ne parlent pas le même langage du « ought to ». Ils ne partagent pas un même idéal. Une limite est franchie au-delà de laquelle Edmund ne peut pas suivre Mary Crawford. Le discours d'Edmund revient dans les limites du langage qu'il partage avec Fanny. Cette limite empêche la sœur (Mary Crawford) de condamner le frère (Henry Crawford). Mary Crawford défend Henry contre Edmund. Edmund Bertram se résigne à choisir Fanny, parce qu'il a perdu Mary Crawford.

⁸⁶² Labé, Louise, *Œuvres complètes*, 125

⁸⁶³ Miller, D. A., *op. cit.*, 58

En outre, la source de cette limite inscrite dans le langage, celle qui sépare Mary et Edmund, celle du surmoi est incarnée par la figure de Sir Bertram, pour qui il s'agit d'un péché, « this sin of the first magnitude » (*MP*, 441). Le discours de sir Bertram en est la mesure. Il commande la relation entre signifiant et signifié, responsable de l'exclusion de Mary Crawford, autant que de celle de Maria, le contraire étant : « an insult to the neighbourhood » (*MP*, 465). Le texte aboutit à une négation de la richesse empirique : « the closure practiced on Mary Crawford voids the text of a certain linguistic richness, but the riddance is felt to operate in the interest of the good »⁸⁶⁴. Sir Bertram est en ce sens le garant du discours de l'idéal qui l'emporte à Mansfield Park après la cérémonie du rejet des *pharmakoi* que devient le texte même de *Mansfield Park*.

Toutefois la cérémonie est-elle aussi efficace que dans les cités grecques antiques ? Le récit n'est purgé que de façon artificielle du diabolique qu'il a créé. Le corps de Fanny Price porte les stigmates d'un désir qui cherche à s'exprimer sous le vernis d'une maîtrise parfaite du discours de l'idéal. Edmund Bertram est mélancolique. Mary Crawford demeure insaisissable. Elle est le sujet privilégié des conversations entre Edmund et Fanny (*MP*, 63-64 et 153-157). Elle est remède et poison. En tant que poison elle doit être expulsée. En tant que remède, elle est facteur d'union, comme le sont aussi Willoughby, Wickham, Frank Churchill, Mr. Elliot, John Thorpe ou Isabella Thorpe. Ils sont le mystère autour duquel s'unissent les discours de ceux qui sont ainsi amenés à former une communauté dont le sujet principal reste l'objet pourtant rejeté dans son dehors. Le mystère du désir est tel qu'il est un sujet infini de conversation, de récit pour croire s'en approprier et en décider la vérité, une vérité qui toujours échappe.

Le mystère du texte est aussi d'interroger l'idée selon laquelle Edmund Bertram a été « the dupe of Miss Crawford » (*MP*, 461). N'a-t-il pas plutôt été dupe de lui-même, de son propre discours, celui de l'idéal ? En outre, le texte met en scène un désaccord plus subtil entre Fanny Price et Edmund Bertram autour de la figure de Mary Crawford. En effet, Edmund continue à refuser d'employer à l'égard de cette dernière le terme « cruel ». Il préfère considérer que « [h]er's are fault of principle », une interprétation plus satisfaisante dans la mesure où cela lui laisse moins à regretter : « Perhaps it is best for me—since it leaves me so little to regret. » Il ne la considère pas comme étant mauvaise par nature : « Her's are not faults of temper. » (*MP*, 456) Le problème provient de son éducation. Tel n'est pas le point de vue de Fanny Price. Pour elle, Miss Crawford est cruelle.

Selon la logique propre à Edmund, la description de Mary Crawford est ainsi arrêtée : « how delightful nature had made her, and how excellent she would have been, had she fallen

⁸⁶⁴ *Ibid.*, 89

into good hands earlier » (*MP*, 459). Cela signifie que si Mary Crawford est diabolique ce n'est pas parce que son âme est mauvaise. Elle est diabolique à la façon d'un bon sauvage qui manque d'éducation parce qu'aucun missionnaire en terres étrangères ne l'a encore convaincue de rentrer dans le troupeau de Dieu et de la bonne parole. Elle pêche par ignorance et non par vice, selon l'analyse d'Edmund Bertram.

Fanny soutient le contraire et s'efforce d'aller à l'encontre de ce portrait choisi par Edmund. Elle considère que l'intérêt de Mary Crawford pour Edmund repose dans le risque de la mort de Tom Bertram : « Fanny, now at liberty to speak openly, felt more than justified in adding to his knowledge of her real character, by some hint of what share his brother's state of health might be supposed to have in her wish for a complete reconciliation. » (*MP*, 459) Fanny cherche à montrer Mary Crawford sous les traits d'une nature vicieuse et non pas égarée. La mort de Tom Bertram aurait fait d'Edmund l'héritier de Mansfield Park, ce qui aurait satisfait l'ambition de Mary Crawford. Encore une fois, le dénouement ne semble tenir qu'à un fil. Si cela est difficile à admettre pour Edmund, il n'en préserve pas moins une représentation de Mary Crawford qui lui sied. Il préserve ainsi l'idéal de son moi, tout comme Fanny le fait en considérant que Miss Crawford est cruelle.

La remarque de Fanny est aussi importante dans la mesure où elle fait écho à son jugement concernant le personnage d'Henry Crawford. Lorsque son oncle cherche à éclaircir les raisons du refus de Fanny d'épouser Henry Crawford, il l'interroge sur ce qu'elle lui reproche : « Have you any reason, child, to think ill of Mr. Crawford's temper? » Fanny répond par la négative, ce qu'elle voudrait vraiment dire, comme à son habitude reste de l'ordre du non-dit : « She longed to add, "but of his principles I have" » (*MP*, 317). Elle recule devant la perspective de devoir s'expliquer sur ce point. Elle fait en tout cas le même choix à l'égard d'Henry Crawford qu'Edmund à l'égard de Mary Crawford. Elle considère que les erreurs d'Henry ne proviennent pas d'une nature vicieuse. Ses erreurs sont le résultat d'une mauvaise éducation. Il pourrait devenir meilleur s'il acceptait d'être guidé par l'idéal. Un discours est en ce sens acceptable s'il se conforme à l'idéal parce que l'idéal porte avec lui une vision rassurante du sujet.

Le résultat est la mise en évidence de la perception partielle de Fanny et d'Edmund, « whose limited and partial scope has been repeatedly defined ». Mary Crawford est pour tous les deux un fantasme. Ce fantasme est inscrit dans un discours dont la logique est celle de la séduction, stratégie personnalisée qui ne doit pas faire oublier au lecteur « the complex modes of portraying Mary in the novel »⁸⁶⁵. Henry Crawford subit d'ailleurs un traitement similaire : « If Fanny's excitement retroactively masters the relationship she might have had with Henry

⁸⁶⁵ *Ibid.*, 88-89

Crawford by turning it into a torture, it also proleptically masters the relationship that is now possible with Edmund Bertram by turning the thought of it into a taboo »⁸⁶⁶.

Dans *Emma*, une réduction similaire de la richesse empirique de l'expérience, en tant qu'expérience de l'autre insaisissable, est opérée. Emma ne parle pas du cas d'Harriet Smith à son futur époux et la place de son explication est comblée par un aphorisme : « Seldom, very seldom, does complete truth belong to any human disclosure; seldom can it happen that something is not a little disguised or a little mistaken » (*E*, 431). La conséquence est l'émergence d'un paradoxe relevé par D. A. Miller entre l'exigence de vérité que leur amour porte et son inaccomplissement à ce moment crucial : « at a decisive moment of truth in the novel, there comes a text that curiously subverts the completeness of the moment. The subversion is curious, moreover, not only because it comes unexpectedly, but also because it paradoxically tends to neutralize its own force »⁸⁶⁷. En réalité, le discours d'Emma Woodhouse se conforme par cette omission à l'idéal. Cependant, si l'idéal est prêt à se parer de riches atours, de mots convaincants, tels que l'amour ou la vérité, il n'en reste pas moins qu'en dernière instance l'enjeu est la représentation idéale de *l'ego*.

Le texte précise alors que la dissimulation de l'amour d'Harriet Smith pour Mr. Knightley « may not be very material ». L'emploi du modal situe cette affirmation du côté de l'incertitude et révèle une tonalité ironique. À la lecture des romans de Jane Austen, le lecteur peut être convaincu que l'adverbe « seldom » de l'aphorisme précédemment cité pourrait être remplacé par « never ». Et pourtant le choix de « seldom » est nécessaire pour prolonger l'ironie et placer une nouvelle fois la vérité du côté de l'indécidable.

L'ironie signifie qu'il est impossible d'être certain. Au regard de la contingence, « on ne sait jamais ». La catégorie du possible l'emporte sur celle de la nécessité. D. A. Miller retourne alors l'assertion contre elle-même, en la lisant de façon ironique, pour établir que ce n'est pas la contingence qui est responsable de cette suspension de la vérité, car elle est en réalité nécessaire, en tant que phénomène de « closure », de dénouement, c'est-à-dire à nouveau pour aboutir à parler un même langage : « The novelist wants to end with full and definitive knowledge, in part because such knowledge (whether we compare it to the conclusion of a Socratic dialogue or a detective story) traditionally marks the enclosure of discourse. »⁸⁶⁸ La nécessité du dénouement se détache sur fond du règne de la contingence. Dans le cas présent des romans de Jane Austen, la nécessité du dénouement correspond à celle de l'idéologie romantique ou « the spirit of the “one and only” »⁸⁶⁹ repéré par Robert M.

⁸⁶⁶ *Ibid.*, 59

⁸⁶⁷ *Ibid.*, 91

⁸⁶⁸ *Ibid.*, 82

⁸⁶⁹ Polhemus, Robert M., *Erotic Faith*, 31

Polhemus, qui correspond aux idées de Marianne Dashwood et au nom desquelles elle manque de perdre la vie : « Romantic love assumes the existence of a right object, and a desire that transcends whatever contingencies have brought it into being. »

Le caractère sacré du mariage est préservé par la dissimulation d'Emma : « The assumptions under which erotic desire is locked into place—in holy matrimony and wholly in matrimony—also permit a story whose subject this is to come to a complete close. Enshrining the directedness of Emma's desire and *Emma's* design, the proposal scene is thus doubly a staging of the sacred. »⁸⁷⁰ Le discours de l'idéal l'emporte sur le discours du désir. C'est pourquoi Emma affirme : « I never have been at all attached to the person we are speaking of » (*E*, 426-427). Le nom n'est pas donné dans la phrase, ce qui rend à sa reconstruction un caractère comique, dans la mesure où c'est précisément en raison d'un tel non-dit que le malentendu entre Emma et Harriet concernant l'homme choisi par Harriet, à savoir M. Knightley et non Frank Churchill, a eu lieu. Langage et malentendus sont indissociables. L'essentiel est que l'enchaînement de phrases séduise Mr. Knightley et cela fonctionne puisqu'il possède désormais « [t]he delightful assurance of her total indifference towards Frank Churchill » (*E*, 432).

Or, s'il est vrai que l'amour d'Emma pour Frank Churchill est resté mesuré, elle n'en a pas moins été convaincue de l'aimer : « Emma continued to entertain no doubt of her being in love. » (*E*, 164) Elle en parle en ces termes à Mrs. Weston : « there was a period in the early part of our acquaintance, when I did like him—nay, was attached » (*E*, 396). Son enchaînement de phrases est distinct de celui qu'elle offre à Mr. Knightley car cet enchaînement est susceptible de séduire Mrs. Weston, mais pas Mr. Knightley. Par conséquent, l'idéal du moi est plus décidé par l'adresse, la question du destinataire que par le sujet lui-même. En outre, même dans le cas d'Emma les exigences du désir que le discours de l'idéal entend bannir risquent de refaire surface. En effet si Emma prétend être guérie de son souci de marier les autres, la naissance de la fille des Weston implique que cette promesse est plus que douteuse : « She would not acknowledge that it was with any view of making a match for her, hereafter, with either of Isabella's sons » (*E*, 461). Les doutes sont créés par l'emploi du modal et de la négation. Elle ne veut pas le dire mais elle le pense. L'idée d'un prétendant est déjà envisagée.

En outre, le dénouement dans *Emma* est, comme dans *Mansfield Park* ou les autres romans, permis par un artifice inattendu. Mr. Martin est toujours prêt à épouser Harriet Smith. Un reste subsiste. Dans *Emma*, le rapport aux enfants, la fille des Weston et ses neveux, qui l'indiquent. Dans *Mansfield Park*, la mélancolie d'Edmund est dissipée par son union avec

⁸⁷⁰ Miller, D. A., *op. cit.*, 96

Fanny, une phrase pourtant la prolonge par-delà l'artifice du dénouement : « it was a sort of thing which he never could get entirely the better of » (*MP*, 460). D'ailleurs comment croire à une harmonie alors que dans une lettre à Fanny Knight, sa nièce, Jane Austen écrit : « pictures of perfection as you know make me sick & wicked »⁸⁷¹ ?

Dans les romans de Jane Austen, « the ideally fulfilling marriages are outnumbered by marriages which are failures »⁸⁷². Au moment du dénouement, l'accélération du récit est révélateur de ce traitement ironique des intrigues autour du mariage, point sur lequel Marilyn Butler conclut *Jane Austen and the War of Ideas* : « Her happy endings cannot resolve the clash of values which she sets out to describe, because it is hardly in the power of art to resolve them. Art merely mimes its resolutions, without real intent or power to deceive. »⁸⁷³ Le discours de l'art ne peut pas être le discours au sens courant bien que l'art représente ce discours.

⁸⁷¹ Austen, Jane, *Jane Austen's Letters*, 335

⁸⁷² Brown, Lloyd, W, « The Business of Marrying and Mothering », in *Jane Austen's Achievement*, 34

⁸⁷³ Butler, Marilyn, *Jane Austen and the War of Ideas*, 299

B. Du Neutre

L'idéologie romantique est ainsi employée dans toute la complexité de son artifice. Elle n'est cependant pas celle des textes car si elle est le fondement de l'union matrimoniale, elle ne correspond pas à leur logique, qui va à l'encontre de l'idée d'une immédiateté et d'une évidence du désir. Si l'idée d'un amour premier, immédiat et absolu est nécessaire pour clore le texte, il n'en va pas de même dans le développement de l'intrigue, porté justement par les égarements du désir. Dans chacun des romans, l'amour naît d'une relation triangulaire, du rapport à un tiers, voire à plusieurs, Louisa Musgrove et Mr. Elliot dans *Persuasion*, Mary et Henry Crawford dans *Mansfield Park*, Wickham et dans une moindre mesure Caroline Bingley dans *Pride and Prejudice*, Frank Churchill et Harriet Smith dans *Emma*. John et Isabella Thorpe jouent aussi ce rôle dans *Northanger Abbey*, puisqu'ils sont aussi ceux qui doivent être rejetés, exclus pour que l'intrigue aboutisse.

Le désir pour s'actualiser a besoin du récit, qui est l'instrument permettant d'aboutir à un langage commun, c'est-à-dire l'idée de partager un même référent, ce qui justifie pourquoi ce qui paraît écrit d'avance, doit s'écrire et pourquoi il est impossible que « [s]ix years of separation and suffering might have been spared » (*P*, 247). Cette affirmation du capitaine Wentworth résonne tel un défi au texte qui vient de s'écrire, comme si le texte avait pu ne pas s'écrire, ce qui fait partie de l'illusion nécessaire à la clôture du récit. En effet cela permet de véhiculer l'idée que l'intérêt du récit tient dans une intrigue qui pourtant ne vaudrait rien sans la spécificité et les secrets de son style.

Par là même, le désir de raconter dans les romans de Jane Austen est en opposition avec celui de l'idéologie romantique, qui repose sur l'idée du coup de foudre et d'un ravissement visuel. L'idéologie romantique l'emporte donc telle la mort de l'équivocité, c'est-à-dire le mouvement du texte, ce qui est dans la logique de la loi narrative énoncée par Peter Brooks, celle qui est désir du texte : « the desire for the end, for that recognition which is the moment of the death of the reader in the text »⁸⁷⁴. Peter Brooks ajoute cependant que ce désir n'est pas réellement la finalité du texte, puisque « [i]t is the role of fictional plots to impose an end which yet suggests a return, a new beginning: a rereading »⁸⁷⁵. Tel est l'effet produit par les textes de Jane Austen. L'idéologie romantique est mise en perspective avec l'intrigue et demande une relecture, que l'ironie met sans cesse au défi. Le travail du désir dans les

⁸⁷⁴ Brooks, Peter, *Reading for the Plot*, 108

⁸⁷⁵ *Ibid.*, 109

relations amoureuses est en ce sens le même que celui à l'œuvre dans le récit. Son aboutissement repose sur la négation du travail qui lui permet de parvenir à son but. Une même illusion est à l'œuvre. Pour exister, le désir amoureux a besoin d'oublier qu'il a une histoire, qu'il a subi une métamorphose, tout comme le dénouement prétend achever ce qui ne peut l'être qu'au prix d'un déni des événements subjectifs, d'une lecture sans mémoire et simplificatrice, une victoire de l'histoire sur le style, que le style à chaque instant contredit.

Quel est alors ce désir d'oubli, ce désir de nier l'empirique ? Au nom de quoi s'opère cette négation ? Il faut revenir pour le comprendre sur l'usage de la modalité. La modalité est la trace d'un discours aux prises avec la logique de l'idéal. L'idéologie romantique est une des formes revêtues par la pression de cet idéal. Mais l'idéal de l'amour est-il vraiment un désir de l'amour, au sens d'un désir du désir ? En réalité, s'il y a un discours de l'amour dans les romans de Jane Austen, que ce soit celui du sens commun ou des amoureux, c'est toujours du point de vue de l'idéal, jamais du point de vue du désir. Par conséquent, si le récit est désir, il ne laisse aucune place pour autant au discours du désir. Le discours du désir est absent de la scène austenienne.

La place du désir est vide. Le désir ne se laisse percevoir qu'à travers ici et là les phrases-affects. Cependant, ces traces, si elles sont le signe d'un désir ne se transforment jamais en discours du désir. En effet, le présupposé du discours dans les romans austeniens est de façon invariable le même : l'idéal est désir, le désir est l'idéal. L'exemple le plus flagrant est de ce point de vue celui de Fanny Price lorsqu'elle argumente contre l'idéal amoureux auquel Sir Bertram et Edmund Bertram cherchent à la rallier. Elle donne l'impression de défendre un nouvel idéal : « that every woman must have felt the possibility of a man's not being approved, not being loved by some one of her sex ». Elle argumente en expliquant que, de la prémisse assignant à un homme « all the perfections in the world », ne découle pas qu'il soit (« it ought not to be set down as certain ») aimable pour telle femme en particulier : « that a man must be acceptable to every woman he may happen to like himself » (*MP*, 353).

Le jeu de langage dénoncé est celui de la définition, de la phrase ostensive qui présente à une femme, l'homme idéal, en raison de sa façon de correspondre à des critères, considérés essentiels par la *doxa*. Le discours se donne ainsi une fausse valeur cognitive. Fanny Price en refusant ce discours rejoint la démarche d'Elizabeth Bennet, lorsque cette dernière résiste au discours de Mr. Collins ou de Mr. Darcy. Cependant, la position des deux femmes est ambivalente. En effet, l'idéal n'est pas remis en question. Les discours de Fanny et d'Elizabeth s'efforcent seulement de redéfinir l'idéal, c'est-à-dire de montrer qu'elles savent mieux que ceux qui en sont les porteurs légitimes ce que cet idéal signifie. En outre, comme à

chaque fois, cet idéal est porté par la représentation qu'elles se font d'elles-mêmes et de ce qui est leur droit, à savoir l'idéal.

Par opposition, toute forme de désir semble devoir être rejetée du côté du reste, que ce soit en tant qu'erreur, mauvaise formulation, erreur syntaxique ou manifestations corporelles gênantes, c'est-à-dire ce qui doit être oublié. Comment un récit peut-il être désir dès lors que son objet est l'absence même de toute autre forme de désir que celle d'une soumission à l'idéal, quelle que soit par ailleurs la nature de cet idéal ? Les textes austeniens possèdent en effet cette qualité ambivalente de s'écrire dans le langage du jugement, celui de la modalité, tout en suspendant tout jugement, renvoyant l'écriture du texte au lecteur, ce qui est d'autant plus surprenant à une époque où « the very form of the novel prompted an enquiry of central importance and urgency: what was the moral nature of the individual and what his true role in society? »⁸⁷⁶

La conclusion que Zelday Boyd apporte à son étude de la modalité éclaire la valeur du langage du jugement dans les romans de Jane Austen, dont la préoccupation est morale, sans pour autant être prescriptive « but in the wider sense of showing us how we come to decide these issues »⁸⁷⁷. La rhétorique moraliste n'est pas celle du discours austenien. Les romans de Jane Austen appartiennent à un autre genre qui s'apparente au style d'une éthique, au sens donné à ce terme par Spinoza, sans pour autant être spinoziste. Comment toutefois un tel effet peut-il être produit alors que tout le discours qui l'emporte sur l'espace théâtral que constituent les romans austeniens est un discours de l'idéal et en ce sens rigide, toujours prêt à s'ériger en modèle ?

D. A. Miller propose une solution permettant de trouver une issue pour aborder ce paradoxe. Il parle du style austenien, comme étant celui de « No One » ou « No One's Style »⁸⁷⁸, en raison de l'impossibilité à déceler l'unité d'une subjectivité derrière l'ironie. Au contraire l'ironie mène à la dimension du Neutre : « Austen Style is [...] decidedly *neuter* »⁸⁷⁹. Alors que le discours est soumis à la logique du *je* et du *tu* décrite par Benveniste, la logique du récit est celle d'un *il* qui est « l'événement inéclairé de ce qui a lieu quand on raconte », qui constitue « la cohérence impersonnelle d'une *histoire* »⁸⁸⁰.

Le caractère impersonnel du récit a, pour Blanchot, deux causes principales. Tout d'abord, en tant qu'œuvre d'art, le roman n'est soumis qu'au seul « jugement de goût » ainsi qu'il est défini par Kant. Or le jugement de goût suppose « le désintéressement », sans cela « ce qui est raconté » perd sa « valeur esthétique ». Cet idéal correspond selon Blanchot à

⁸⁷⁶ Butler, Marilyn, *The War of Ideas*, 298

⁸⁷⁷ Boyd, Zelday, « The Language of Supposing, Modal Auxiliaries in *Sense and Sensibility* », 152

⁸⁷⁸ Miller, D. A., *Jane Austen or the Secret of Style*, 25

⁸⁷⁹ *Ibid.*, 33

⁸⁸⁰ Blanchot, Maurice, *L'Entretien infini*, 558

celui de « la représentation du théâtre classique »⁸⁸¹. L'autre raison du caractère impersonnel de la narration est la liberté. L'œuvre d'art est libre ou elle n'est pas. Son existence n'est possible que parce que tout lien à l'auteur est rompu. L'impersonnalité théâtrale est celle des romans austeniens, autant que l'absence d'une voix incarnant l'autorité d'un jugement susceptible de trancher entre les possibles discursifs dont le récit est tissé.

Cependant, l'impersonnel est insuffisant pour aborder la question de l'écriture austenienne. L'impersonnel n'est pas le neutre. Ce passage de l'impersonnel au neutre, Blanchot le décrit en ces termes :

le désintéressement créateur [...], cette distance qui était celle de l'écrivain et du lecteur à l'égard de l'œuvre, autorisant la jouissance contemplative, entre maintenant, sous l'espèce d'une étrangeté irréductible, dans la sphère même de l'œuvre. Non plus mise en question, restaurée en tant que dénoncée [...] elle est le milieu du monde romanesque, l'espace où se déploie, dans la simplicité unique, l'expérience narrative, celle qu'on ne raconte pas, mais qui est en jeu quand on raconte⁸⁸²

Le neutre est un espace, l'espace de l'écriture. Cet espace est celui de la place vide du sujet, puisque le *il* est « comme un vide dans l'œuvre », « une voix neutre qui dit l'œuvre à partir de ce lieu sans lieu où l'œuvre se tait »⁸⁸³. Dès lors le paradoxe soulevé par Benveniste concernant le fait de considérer le récit comme n'appartenant pas à la catégorie du discours trouve sa réponse. Le récit austenien est discours du Neutre. Cet espace littéraire neutre n'est possible que par la vertu de l'ironie absolue austenienne qui empêche au lecteur d'attribuer la responsabilité de son jugement à quiconque si ce n'est à lui-même. L'ironie, en tant que « parole oblique, laisse parler le neutre »⁸⁸⁴.

Percevoir les dénouements austeniens comme des résolutions harmoniques et utopiques d'un conflit entre l'individu et la société n'est désormais plus possible. Le choix incestueux de Fanny et Edmund ne peut pas être perçu comme le fondement d'une nouvelle société où les valeurs de la fraternité donneraient une impulsion au lien social. La tension entre amour « sororal » et « immédiat » subsiste. Leur relation n'est pas dialectique. L'articulation entre les deux n'est pas dialectique. Ils ne sont pas ressaisis dans une troisième entité, mais au contraire chacun porte en soi le regret de l'autre.

Les figures de Mary Crawford, d'Henry Crawford et de Willoughby sont regrettées par le texte, tout comme le jeu et la vivacité intrinsèques au style d'Elizabeth et d'Emma, auxquelles elles doivent renoncer pour s'incarner en tant que personnages et accéder au

⁸⁸¹ *Ibid.*, 560

⁸⁸² *Ibid.*, 562

⁸⁸³ *Ibid.*, 565

⁸⁸⁴ *Ibid.*, 566

mariage et à l'amour, correspondant à la représentation de ce que D. A. Miller appelle « the desire to be a *Person* »⁸⁸⁵. Il faut aussi rappeler que Mary et Henry Crawford, ainsi que Willoughby sont condamnés à vivre dans le regret de ce qu'ils ont perdu. La réduction de l'équivocité du signifiant à l'univocité d'un signifié implique ainsi que l'écrit D. A. Miller « a coterminous distinction between the polyvalent language of the novelistic (oriented toward the signifier) and the univocal language of the ideological (oriented toward the signified) »⁸⁸⁶.

Le récit final suspend *l'agon* tout en montrant de façon ironique que cette suspension repose sur la négation d'une part de l'expérience. Par son ironie, le style austenien, désormais compris comme signe de l'absence d'un narrateur se situe par conséquent du côté du Neutre. En effet, le langage ironique austenien s'il est celui des dichotomies (good/bad, punishment/reward, sense/sensibility...), au lieu de « choisir *un* et repousser *autre* », ce qui est ainsi que l'écrit Roland Barthes « toujours sacrifier au sens, produire du sens, le donner à consommer »⁸⁸⁷, permet au contraire de concevoir l'existence de ces catégories comme un artifice du discours et de l'argumentation de la séduction. Pour parler de l'écriture austenienne, il est dès lors préférable d'employer le terme d'expérience narrative, plutôt que celui de « voix narrative »⁸⁸⁸, employé par Maurice Blanchot, dans la mesure où l'idée de voix préserve encore une forme de personnification que le Neutre annule

Le langage du jugement et du sens est un langage qui donne à consommer aux consommateurs, cannibales même pour certains : Mary et Henry Crawford dévorés par Fanny et Edmund, dans une communion parfaite, Harriet Smith et Frank Churchill consommés par Emma Woodhouse. Le langage du paradigme est déjoué par celui de l'ironie, ce que remarque aussi John A. Dussinger : « Austen's comic irony seems deliberately to thwart any complacent schematization »⁸⁸⁹. Cette schématisation affecte en premier lieu la relation entre signifiant et signifié, dont l'ironie déjoue l'idée d'une articulation nécessaire, montrant la façon dont chaque signifiant se pare d'un signifié en fonction de l'idéal de chacun.

Les certitudes ne sont en ce sens telles que pour ceux qui veulent le croire et l'effet de ce procédé est, selon les termes de Barbara Benedict, de révéler que « the social or even "natural" conditions of these certainties themselves do not exist »⁸⁹⁰. Roland Barthes définit ainsi le Neutre, à savoir, « tout ce qui déjoue le paradigme »⁸⁹¹. Le Neutre est avant tout un désir : « il ne s'agit pas d'une sagesse, mais d'un désir », un désir dont la particularité est d'être « invendable », par opposition à toute autre forme de désir. L'ironie austenienne est par

⁸⁸⁵ Miller, D. A., *op. cit.*, 51

⁸⁸⁶ Miller, D. A., *Narrative and its Discontents*, 82

⁸⁸⁷ Barthes, Roland, *Le Neutre*, 31

⁸⁸⁸ Blanchot, Maurice, *op. cit.*, 556

⁸⁸⁹ Dussinger, John A., *In the Pride of the Moment*, 20

⁸⁹⁰ Benedict, Barbara, "Austen and Uncertainty", 109

⁸⁹¹ Barthes, Roland, *op. cit.*, 31

conséquent aussi, en tant qu'incarnant ce « désir du Neutre »⁸⁹², le troisième terme « qui défait, annule ou contrarie le binarisme implacable du paradigme »⁸⁹³.

Le paradigme est neutralisé par l'ironie, tout en étant représenté dans son fonctionnement, en tant que stratégie incarnée par un enchaînement de phrases porté par un désir de séduire et d'être séduit par ce même enchaînement de phrases. Si Blanchot permet de comprendre que « raconter met en jeu le neutre »⁸⁹⁴, Barthes montre que cette question est indissociable de celle du désir du Neutre. Le Neutre est autant un désir qu'un fantasme. Échapper au paradigme est impossible, si ce n'est au cœur de l'espace d'un fantasme, l'espace de la fiction, l'espace littéraire, celui de l'écriture austenienne où, selon D. A. Miller se repère le désir ou le fantasme du neutre : « there hangs over the Austen Neuter the iconoclastic possibility that it may not be the Neuter at all, but only an exquisitely masked feminine desire for it »⁸⁹⁵. Le fantasme du Neutre est en ce sens le lieu sans lieu d'émergence du désir du récit, lui-même dès lors désir du Neutre.

L'idée d'une opposition imaginée par Fanny Price entre Mansfield Park et Portsmouth par exemple, qui devrait mettre en perspective du côté de Mansfield un formalisme glacé et, du côté de Portsmouth, des liens familiaux chaleureux retrouvés ne fonctionne pas car, ainsi que le souligne Howard S. Babb : « the Prices-with William at sea [are] as completely self-centered as the Bertrams »⁸⁹⁶.

La dichotomie présumée par le titre *Sense and Sensibility* ne fonctionne pas non plus. Claudia L. Johnson va dans le sens de cette analyse lorsqu'elle rappelle avec profit que, dans ce roman, d'une part « the “conservative” argument in behalf of sensibility is articulated by two of the novel's most abhorrent characters—Mr. and Mrs. John Dashwood, who use their tender solicitude for the future of their infant heir as an excuse to cheat their female relations out of their patrimony » et que d'autre part, « when Marianne Dashwood challenges the justice of social conventions which require her to conceal honorable affections, she bases her argument on an appeal to *reason*, not on an appeal to the sanctity of individuals' feelings »⁸⁹⁷. L'un des arguments majeurs est aussi la réaction d'Elinor au discours de confession de Willoughby, dont les enchaînements de phrases exercent sur elle une séduction, ainsi que cela a été développé dans la seconde partie. La problématique du langage est en jeu dans cette relation triangulaire entre Elinor, Willoughby et Marianne.

⁸⁹² *Ibid.*, 39

⁸⁹³ *Ibid.*, 31

⁸⁹⁴ Blanchot, Maurice, *op. cit.*, 563

⁸⁹⁵ Miller, D. A., *Jane Austen and the Secret of Style*, 35

⁸⁹⁶ Babb, Howard S., *The Fabric of Dialogue*, 153

⁸⁹⁷ Johnson, Claudia L., *Jane Austen, Women, Politics, and the Novel*, xxii

L'opposition entre les deux sœurs doit ainsi être comprise comme deux façons différentes de raconter et de se raconter : « Marianne, in her place, would not have done so little. The whole story would have been speedily formed under her active imagination; and every thing established in the most melancholy order of disastrous love. » (*SS*, 57) Les deux sœurs ne parlent pas le même idiome. L'idéal amoureux n'est pas le même pour l'une et pour l'autre, ni pour Elinor et sa mère. Le texte montre en ce sens une autre forme d'opposition entre richesse des signifiants et idéologie du signifié, ou entre la richesse d'un enchaînement de phrases et sa traduction simplificatrice dans un langage idéologique. La complexité subjective de Marianne et d'Elinor ne correspond pas à l'opposition entre raison et sentiments, cependant cette opposition désigne deux façons différentes de s'exprimer, de raconter. Leur signifié idéologique réduit la complexité empirique subjective que sont Elinor et Marianne. Or, l'intérêt du texte est de montrer que ce sont elles-mêmes qui cherchent à soutenir cette simplification, s'opposant ainsi l'une à l'autre.

La conséquence majeure est la façon dont Elinor rapporte les propos de Willoughby à Marianne. Un phénomène de traduction se produit. En effet, comme la première partie l'a montré, les propos de Willoughby laissent Elinor dans l'indétermination, elle ne sait trop quoi en penser, car son récit est « dangerously open »⁸⁹⁸. En effet, comme le rappelle D. A. Miller, dans le récit de Willoughby, « [t]here are more signifiers, ambiguous and pointing in conflicting directions, than can be comfortably integrated into a definitive meaning by either Willoughby or even Elinor. »⁸⁹⁹ Elinor est dans la confusion la plus totale après le départ de Willoughby : « Elinor, for some time after he left her, for some time even after the sound of his carriage had died away, remained too much oppressed by a croud⁹⁰⁰ of ideas, widely differing in themselves, but of which sadness was the general result, to think even of her sister » (*SS*, 333).

Mais le temps s'écoule et après le rétablissement de Marianne, Elinor fait le tri et décide de lui raconter le récit de Willoughby. Cependant, son histoire est déjà modifiée par l'idée d'une intention stratégique : « She managed the recital, as she hoped, with address ». Son récit est alors décrit en trois points : « She [...] related simply and honestly the chief points on which Willoughby grounded his apology; did justice to his repentance, and softened only his protestation of present regard. » (*SS*, 347) La lecture de ce passage donne l'impression qu'Elinor est tout à fait objective, en raison des adverbes « simply » et « honestly », ainsi que le groupe verbal « did justice to ». Elle considère qu'elle raconte le récit de Willoughby sans

⁸⁹⁸ Miller, D. A., *Narrative and its Discontents*, 75

⁸⁹⁹ *Ibid.*, 75-76

⁹⁰⁰ Orthographe de l'édition

le modifier, si ce n'est qu'elle rend moins violente une partie qu'il est préférable d'oublier, à savoir : « his protestation of present regard ».

Cependant, ce style est en contradiction absolue avec le style de Willoughby. La brièveté du discours d'Elinor ne fait pas honneur à la longueur des propos de Willoughby transmis au discours direct. En outre, toute forme de doutes sur la façon d'interpréter les paroles de Willoughby est omise. C'est pourquoi, il s'agit plutôt ici d'un discours indirect libre qui en même temps révèle la perception par Elinor de son propre discours, ce qui justifie les propos de D. A. Miller, pour qui ce compte rendu d'Elinor à Marianne « takes place on the level of the signified—unambiguous, fully present meaning [...]. It resolves the ambiguities of the first account and removes from it whatever »⁹⁰¹ « ought not to have weight » (SS, 333). L'idéal est toujours et encore la loi du discours. La loi de l'idéal lorsqu'elle impose la traduction d'un idiome dans un autre provoque une situation de différend. Un tort est causé par Elinor au discours de Willoughby, au nom de l'idéal.

Le « ought to » se retrouve à nouveau, telle la loi de la clôture du discours et de toute forme de jugement. Il marque la présence d'une logique externe au sujet, celle de l'idéal. L'idéal est contenu dans une loi. Cette loi varie en fonction des discours. Un discours choisit sa loi à laquelle se conformer, au sens où Derrida écrit que « [l]e bien (le père, le soleil, le capital) est [...] la source cachée, illuminante et aveuglante du *logos* »⁹⁰². Mais ce choix ne produit aucun apaisement dans la mesure où le discours de l'idéal n'est pas le seul discours possible. Le discours s'oriente de l'idéal, s'efforce de s'y conformer et de rejeter toute impureté, de faire système. Cependant l'échec est constant.

Le discours de l'idéal est la seule réponse possible au manque de « is », à la déficience de l'être. Le « ought to », l'idéal vient de façon illusoire combler ce déficit d'être. Le travail de traduction engagé par Elinor consiste ainsi en un travail narratif de clôture, ce qui permet à D. A. Miller de déduire que « [t]he work of closure, then, would seem to consist in an ideologically inspired passage between two orders of discourse, two separable textual styles ». Le premier de ces discours représenté est « polyvalent, flirtatious, quintessentially poetic » et par conséquent « keeps meaning and desire in a state of suspense », alors que le second est « univocal, earnest, basically cognitive », ce qui « fixes meaning and lodges desire in a safe haven; and the passage from the one to the other involves a voiding, a strategic omission—so to speak, a good riddance »⁹⁰³. Cette analyse montre que le dénouement est un état du différend. Les phrases du dénouement commettent un tort à l'égard des autres univers de phrases possibles dans les romans de Jane Austen.

⁹⁰¹ *Ibid.*, 76

⁹⁰² Derrida, Jacques, *op. cit.*, 281

⁹⁰³ Miller, D. A., *op. cit.*, 76

Le désir qui soutient l'articulation entre la mort du récit et la nécessité indéfinie de relecture est celui du Neutre. L'éthique austenienne va en raison de ce style à l'encontre des dichotomies issues du moralisme, tout en en gardant le langage, ce qui brouille les pistes. En effet, tout jugement a priori est rejeté du côté d'un forçage de la réalité au nom de l'idéal, et tout jugement a posteriori comme une réduction de la diversité empirique, toujours au nom de l'idéal. Par ailleurs, en comparaison avec les récits intradiégétiques soumis à la logique de l'idéal, le désir du Neutre se précise. Il permet de raconter d'une façon à laquelle aucun personnage ne peut jamais accéder, ni prétendre, puisque tout discours répondant à la logique du *je* et du *tu* est aussi soumis à la contrainte de l'idéal. Un discours ne peut jamais échapper à la limite intrinsèque à toute vision. Par opposition, le discours du Neutre est ce discours qui échappe à l'horizon focal qu'imprime l'idéal à toute autre forme de discours. Le discours du Neutre déjoue le paradigme parce qu'il est dépourvu d'idéal.

C. Ironie et idéal

Au sens strict du récit défini par Émile Benveniste, le récit n'est pas un discours. Personne ne parle, l'histoire se raconte d'elle-même. Au sens large toutefois, le récit est un discours puisque c'est un acte de langage. Cependant, l'écriture est un espace au sein duquel les lois du discours, telles qu'elles peuvent être analysées sur la scène sociale, sont déjouées. Cet acte de langage possède certaines particularités : il n'est pas soumis à la logique de la communication, ni à la dichotomie entre un *je* et un *tu*. C'est un espace théâtral qui est désir du Neutre, construction opérée par l'ironie absolue austenienne. Or parce qu'elle est neutre, l'expérience narrative « ne dit rien, non seulement parce qu'elle n'ajoute rien à ce qu'il y a à dire (elle ne sait rien), mais parce qu'elle sous-tend ce rien — le “taire” et “se taire” — où la parole est d'ores et déjà engagée ; ainsi ne s'entend-elle pas en premier lieu et tout ce qui lui donne une réalité distincte commence à la trahir ». Elle n'a pas d'existence et pourtant elle est « radicalement extérieure, elle vient de l'extériorité même, ce dehors qui est l'énigme propre du langage en l'écriture »⁹⁰⁴.

Ainsi au sens général d'acte de langage, si l'expérience narrative appartient à la catégorie du discours, c'est en tant que non-discours. Elle ne dit rien, ne sait rien. Elle est désir du Neutre, devenu désir du rien, en tant qu'extériorité absolue à toute forme de scalarisation ou d'idéalisation. L'enjeu de l'expérience narrative est pour le lecteur cette confrontation à un non-discours, totalement autre. Ainsi que l'écrit Maurice Blanchot, cette expérience n'est plus une expérience visuelle : « ce n'est plus de vision qu'il s'agit. La narration cesse d'être ce qui donne à voir, par l'intermédiaire et sous l'angle de vue d'un acteur-spectateur choisi »⁹⁰⁵. Ici se retrouve cette dimension de l'expérience narrative austenienne, à savoir ce passage du voir à l'entendre, une expérience dont les personnages sont dessaisis, bien qu'elle puisse devenir l'expérience du texte, du lecteur.

En effet, le discours des personnages est discours de l'idéal. Il est ainsi fondé sur un mode absolument distinct du désir du Neutre, celui du « mode optique »⁹⁰⁶, reposant sur la dichotomie « lumière-ombre qui semble être la référence ultime de toute connaissance et de toute communication au point de nous faire oublier qu'elle n'a que la valeur d'une métaphore vénérable, c'est-à-dire invétérée »⁹⁰⁷. Platon conçoit la vérité sur le mode optique, en termes

⁹⁰⁴ Blanchot, Maurice, *op. cit.*, 565

⁹⁰⁵ *Ibid.*, 563

⁹⁰⁶ *Ibid.*, 566

⁹⁰⁷ *Ibid.*, 566-567

de vision, cela explique pourquoi ce philosophe, ainsi que l'analyse Jacques Derrida, établit une hiérarchie entre la peinture et l'écriture : « La peinture, comme la sculpture, est silencieuse mais son modèle ne parle pas. Peinture et sculpture sont des arts du silence. [...] Le silence de l'espace pictural ou sculptural est, si l'on peut dire, normal. Il ne l'est plus dans l'ordre scriptural puisque l'écriture se donne pour l'image de la parole. Elle dénature donc plus gravement ce qu'elle prétend imiter. »⁹⁰⁸

Pourtant, dans les dialogues socratiques, se laisse entendre une expérience du texte qui se distingue de cette thèse. Ces dialogues aboutissent souvent à une impasse et ainsi que l'écrit George Steiner : « Socrates is neither unfailingly upright nor always victorious »⁹⁰⁹, bien qu'y soient énoncées certaines thèses de Platon conformes à son idée de la vérité conçue en termes optiques. Le *Ménon*, par exemple, se termine sur une aporie. La vertu n'a pas été définie. Une place est laissée pour l'expérience narrative. L'expérience narrative ne se voit pas, elle s'entend ou ne s'entend pas. Elle s'adresse à l'oreille plus qu'au regard. Elle est aussi vivante qu'une parole, suscitant des réponses ou lectures à l'infini, contredisant ainsi l'opposition platonicienne entre discours écrit et discours parlé : « Platon suit certains rhéteurs et sophistes qui, à la rigidité cadavérique de l'écriture, opposèrent avant lui la parole vive »⁹¹⁰. L'espace littéraire est ainsi paradoxal. L'expérience narrative qui le constitue est aussi vivante qu'une parole, dans la mesure où elle est entendue de façon différente à chaque lecture et pourtant elle ne dit rien.

L'ironie naît de la confrontation entre cette expérience narrative qui est désir du Neutre et le discours qui est son objet, celui qu'elle représente, à savoir le discours de l'idéal. Aucun autre discours ne vient de manière frontale s'opposer au discours de l'idéal. Toutefois l'ironie laisse entendre qu'un autre désir est présent, le désir du Neutre. Ce désir ne s'incarne dans aucun discours si ce n'est dans les tensions qu'il introduit au sein même du discours de l'idéal. L'une de ces tensions est l'ambivalence du phénomène de clôture dont la finalité dans les romans de Jane Austen n'est pas seulement de prendre fin, contrairement à ce que Jean-François Lyotard écrit dans *Le Différend*. Même si « son terme fait sens » et « organise rétroactivement les événements racontés », ce procédé de clôture est dévoilé dans toute son artificialité, sans compter la présence inoubliable d'un reste qui vient perturber cette organisation trop parfaite. L'ironie ne se laisse pas réduire si facilement. Le récit austenien témoigne des différends, sans pour autant que ce récit « leur impose une fin, un achèvement qui [serait] son propre terme »⁹¹¹.

⁹⁰⁸ Derrida, Jacques, *op. cit.*, 346

⁹⁰⁹ Steiner, George, *The Poetry of Thought*, 63

⁹¹⁰ Derrida, Jacques, *op. cit.*, 276

⁹¹¹ Lyotard, Jean-François, « Judicieux dans le différend », 218

La finalité de l'ironie n'est en effet pas de devenir un mythe, mais au contraire d'y résister dans la mesure où « le mythe, [...] est plutôt un genre de discours dont l'enjeu est de neutraliser l' "événement" »⁹¹². Certes l'aspect lisible des textes austeniens est matière à la constitution d'une mythologie, celle de la BBC, d'Hollywood ou de Bollywood, par exemple. Cependant, Neutre et ironie sont les supports dans les romans de Jane Austen d'une dimension scriptible « invendable »⁹¹³. Car de façon paradoxale, le désir du Neutre révélé par l'ironie empêche la neutralisation de l'événement au niveau du texte, bien qu'il la dévoile au niveau intradiégétique, celui des récits produits au nom des personnages. Désir du Neutre et ironie jouent par conséquent le rôle des « fumées des feux sacrificiels, volatilité des esprits shamanes », dont Jean-François Lyotard parle dans le cadre d'un passage sur les Cashinahua, puisque de cette manière est reconnue « [l]a limite de la capacité intégrante de la narration et de la nomination ». La présence d'un destinataire sacrifié par le style, en tant que sacrifice, « reconnaît le différend qui n'est pas digéré par la narration et s'en acquitte »⁹¹⁴.

Dans un tel contexte, il devient possible de comprendre que le point d'achoppement des discours à partir duquel la représentation du différend est possible dans les romans austeniens est l'idéal. La problématique de l'idéal est celle du différend, dans la mesure où la légitimité d'un idéal n'implique pas qu'un autre devienne illégitime. En effet, l'idéal n'est pas un objet de démonstration, il est un objet de croyance. Il est au fondement d'un discours ce que le discours lui-même ignore sans pour autant pouvoir subsister sans cette dimension qui le soumet. Dès lors, aucun roi Salomon ne pourrait avoir le droit de trancher entre deux idéaux, si ce n'est qu'alors on cause un tort à l'un des deux, voire aux deux, si aucun n'admet la règle du jugement⁹¹⁵.

Un tel différend peut être causé par le processus de traduction d'un genre de discours dans un autre, à savoir d'un idéal dans un autre. Ce processus de traduction est sans cesse mis en scène dans les romans de Jane Austen. C'est le fondement de l'entente entre héros et héroïnes. Catherine Morland accepte la traduction de son interprétation gothique par Henry Tilney. Mr. Darcy relit son passé en employant le langage d'Elizabeth, et elle relit le sien à l'aide du langage de Mr. Darcy. Emma réinterprète son histoire dans le langage de l'idéologie romantique, tout comme Fanny Price et Edmund Bertram aboutissent à un langage commun sur les Crawford. Enfin, le capitaine Wentworth et Anne Elliot s'entendent sur la dichotomie entre fermeté et faiblesse de caractère. Elinor Dashwood permet à Marianne de vivre une

⁹¹² *Ibid.*, 219

⁹¹³ Barthes, Roland, *Le Neutre*, 39

⁹¹⁴ Lyotard, Jean-François, *Le Différend*, 223

⁹¹⁵ *Ibid.*, 9

nouvelle histoire, en apportant une fin acceptable à la première, par la transmission qu'elle opère des propos de Willoughby. Traduction et clôture du récit vont de pair.

La pression de l'idéal aboutit à une perte de la richesse du signifiant, au nom d'une idéologie du signifié. Le différend fondateur est celui qui tourne autour du référent amoureux, de l'idéal qu'il constitue. Ainsi que Zelda Boyd le montre, cet idéal, bien que distinct en fonction des discours a un langage commun, celui de la modalité : « the language that binds human society together, the language that creates, both in the best and the worst sense, the fictions we live by ». L'idéal est dévoilé dans sa nature de mythe. Le mythe de l'idéal amoureux est la langue commune que chaque couple invente pour se constituer. Elle est le savoir dont se revendique un couple. Cependant l'ironie rend en même temps perceptible au lecteur le fait que « the imposition of knowledge necessarily coincides with a depletion of empirical reality, or that the closural meaning depends on a purgation of excess signifiers »⁹¹⁶. D. A. Miller en conclut que « this reflection about human disclosure in general is itself a disclosure; and that, as such, it puts into question its own status »⁹¹⁷.

Cette interrogation est le point autour duquel se constitue ce que D. A. Miller appelle *l'agon* des romans de Jane Austen⁹¹⁸. Le *logos* souverain de l'idéal vise à se constituer en système et à exclure ce qui ne lui ressemble pas, à se resserrer autour de signifiants-maîtres, constituant son autre comme reste. L'ironie absolue qui est aussi désir du Neutre est le témoignage de ce reste, du caractère inarticulable du discours de l'idéal et de son reste. L'interrogation fondamentale concerne la place de l'idéal au sein du discours et dans sa relation au désir. Comment et pourquoi l'idéal amoureux ne laisse-t-il aucune place à la question du désir ? Tel est le véritable secret ou mystère que le langage austenien met au jour. Sur le terrain de l'absence du désir, deux forces en présence, deux idéaux se font face, le capital et l'amour. Le mariage est le rite social au sein duquel est dévoilé l'alliance ambivalente de ces deux idéaux :

From the idealist's viewpoint marriage is the ritualistic symbol of those emotional and intellectual values that are joined in the mutual respect of the love-match. In a realistic level society may counterbalance, even thwart, the ideal possibilities of the love-match by way of those socio-economic disadvantages which make the marriage of convenience a match of necessity. In a similar vein, if marriage represents the promising union of vibrant individualists like Fanny Knight, it also becomes a damper on the woman's individualism.⁹¹⁹

⁹¹⁶ Boyd, Zelda, *op. cit.*, 152

⁹¹⁷ Miller, D. A., *op. cit.*, 90

⁹¹⁸ *Ibid.*, 82

⁹¹⁹ Brown, Lloyd W., *op. cit.*, 32

L'un des différends les plus évidents est de ce point de vue celui entre Anne Elliot et le capitaine Wentworth dans *Persuasion*. L'interprétation conflictuelle concerne le renoncement auquel Anne Elliot s'est soumise dans un temps antérieur à celui où débute l'intrigue. Elle a refusé d'épouser le capitaine Wentworth en raison du désaveu marqué à l'égard de cette relation par son amie et conseillère, substitut maternel, qu'est Lady Russell. Le capitaine ne possède rien à l'époque, ce qui le rend aussi inacceptable aux yeux du père d'Anne, qu'à ceux de Lady Russell. Ils sont convaincus que cet homme n'a aucun avenir. Lord Elliot en est convaincu, parce qu'il méprise tout homme qui ne possède pas un titre de noblesse. Quant à Lady Russell, elle ne le porte pas non plus dans son cœur. Sa méthode de persuasion bien que fondée sur les mêmes préjugés, est plus efficace que celle de Sir Elliot, car elle sait user de la rhétorique de l'amour. Elle convainc Anne du bien-fondé d'un refus dans une situation aussi incertaine, en lui faisant miroiter les incertitudes auxquelles elle s'expose et le risque que l'amour se détruise ainsi de lui-même.

Le capitaine Wentworth reproche à Anne Elliot d'avoir, selon l'expression de Jacques Lacan, « cédé sur son désir »⁹²⁰. Anne sait que dans un cas similaire, elle encouragerait la relation amoureuse. Elle n'en est pas moins convaincue d'avoir agi avec raison. La conclusion qu'elle en tire est difficile à comprendre. Elle affirme « I must believe that I was right, much as I suffered from it, that I was perfectly right ». Elle justifie cette décision par la place que tient Lady Russell auprès d'elle : « To me, she was in the place of a parent. » Elle reconnaît cependant qu'il ne s'agit pas pour autant de considérer que Lady Russell « did not err in her advice ». Anne Elliot tire une conséquence de cette expérience. Elle ne donnerait pas le même conseil : « and for myself, I certainly never should, in any circumstance of tolerable similarity, give such advice ». Si elle a eu raison de céder, ce n'est pas parce que Lady Russell avait raison, mais parce qu'elle aurait pu avoir raison : « It was, perhaps, one of those cases in which advice is good or bad only as the event decides ». Une seconde raison est précisée ensuite : « if I had done otherwise, I should have suffered more in continuing the engagement than I did even in giving it up, because I would have suffered in my conscience ».

En d'autres termes, ce qui a décidé Anne Elliot, c'est le sentiment de culpabilité et le sens du devoir. Elle n'aurait pas supporté d'avoir quelque chose à se reprocher et elle est satisfaite d'avoir la conscience tranquille. Elle soutient que le sentiment du devoir a été décisif : « a strong sense of duty is no bad part of a woman's portion » (*P*, 246). C'est ce qui a primé sur le sentiment amoureux. La crainte de la culpabilité est plus forte que le désir amoureux. Malgré une telle affirmation, reste l'idée qu'Anne Elliot refuserait de faire subir le

⁹²⁰ Lacan, Jacques, *L'éthique de la psychanalyse*, 368

même sort à quelqu'un d'autre. En d'autres termes, le résultat d'un tel discours est une nouvelle division entre l'idéal et le désir comme reste. Anne Elliot s'est conformée à un idéal.

Le résultat de cette réflexion est en outre indécidable. Lady Russell n'a eu ni raison, ni tort. Elle a eu raison et elle a eu tort. La logique est dessaisie de son pouvoir. Le principe de non contradiction n'est pas respecté. Il s'agit d'un exemple de différend. Du point de vue du genre de discours de la prudence, Lady Russell a eu raison. Parler du discours de la prudence est un euphémisme ironique pour dissimuler qu'il s'agit en réalité d'un discours économique, puisque c'est le manque de moyens du capitaine Wentworth qui a sous-tendu les conseils prodigués par Lady Russell à Anne Elliot. L'idéal dans son discours, c'est le capital. Du point de vue du discours de l'amour, Lady Russell a condamné Anne Elliot et le capitaine Wentworth a des années de souffrance. Elle a privilégié et Anne avec elle l'idéal du capital contre l'idéal de l'amour.

Le capital est un idéal qui oriente le discours au même titre que l'amour. C'est pourquoi, ainsi que l'écrit Jean-François Lyotard, toute position du jugement doit s'interroger sur « les règles du genre de discours selon lesquelles on juge »⁹²¹. Juger selon le capital (la prudence) ou juger selon l'amour est très différent. Le problème est qu'il est impossible d'avoir l'un sans l'autre. Ce différend parcourt toute l'œuvre de Jane Austen, ainsi que le souligne Samuel L. Macey : « Austen always wrestles with the problem of finding a proper balance between love and prudence in the approach to marriage. »⁹²² En outre, dans le cas d'Anne Elliot, le caractère indissociable des deux idéaux est prégnant. En effet, le chapitre 2 de la deuxième partie a permis de conclure qu'elle croyait servir l'idéal de l'amour en servant l'idéal du capital. Se marier avec le capitaine Wentworth l'aurait empêché de faire fortune, elle aurait nui à celui qu'elle aime. Par conséquent, l'interrogation soulevée par l'ironie austenienne est celle de savoir si l'idéal du capital et celui de l'amour ne sont pas en réalité un seul et même idéal.

Cette question est posée par la réalité même du mariage. En effet, à l'époque de Jane Austen, l'idéologie romantique annonce l'idéal d'une alliance entre mariage et amour que la logique du capital anéantit. Comment serait-il possible de considérer cet idéal amoureux dans le cadre du mariage, dès lors que ce cadre est aussi celui du capital ? La demande en mariage est ce jeu de langage, qui a pour règle essentielle en ce qui concerne la femme de ne pas la refuser et de considérer que c'est une grande chance. Mr. Collins et Mr. Darcy partagent cette conviction.

⁹²¹ Lyotard, Jean-François, *Le Différend*, 9

⁹²² Macey, Samuel L., *Money and the Novel*, 151

Michael M. Boardman considère ainsi à juste titre que le discours de prudence de Charlotte Lucas doit être pris au sérieux : « Charlotte's very language, if not her sentiments, are almost Johnsonian, and the bestowal of such a diction may indicate that Austen took her views seriously ». Le discours de Charlotte est doublé par une ironie qui le ridiculise, autant que le rire d'Elizabeth et pourtant, comme Michael M. Boardman, le lecteur s'interroge : « any attempt to convict her of cynicism makes one wonder what else she could have done. Charlotte, in short, is not just a plot function but an ideological alternative that Austen took with sad seriousness »⁹²³. Charlotte Lucas ne fait qu'obéir au précepte de Lord David Cecil, cité par Hoyt Trowbridge : « It was wrong to marry for money, but it was silly to marry without it »⁹²⁴. Encore une fois capital et amour sont indissociables.

Par opposition à ces considérations peu romantiques, Elizabeth Bennet défend l'idée que l'amour prime sur toute autre considération d'ordre pratique en ce qui concerne le mariage, s'opposant sur ce point à Charlotte Lucas (*PP*, 21-23). Cependant, elle accepte le conseil de sa tante qui la met en garde contre un attachement imprudent à Wickham, puisqu'alors leur union serait désargentée (*PP*, 144-145). Elle défend les vues de Wickham sur Miss King, dès lors que « her grandfather's death made her mistress of this fortune » (*PP*, 153). Elle accepte aussi les allusions du colonel Fitzwilliam qui ne peut se permettre de choisir une épouse, sans prendre en considération cette question matérielle.

Capital et amour sont-ils réellement dissociés dans le cas exemplaire du couple formé par Elizabeth Bennet et Mr. Darcy ? Elizabeth parvient à obtenir de Mr. Darcy qu'il remette en cause ses propres paroles parce qu'elle manipule avec succès l'idéal qui est le sien : être un gentleman. Tous deux partagent a priori cet idéal. Cependant ils commencent par le dire dans deux idiomes distincts, jusqu'au moment où ils trouvent un idiome commun à cet idéal. Mr. Darcy prend conscience du différend, il a l'intelligence « de faire face à l'événement, de s'y rendre sensible »⁹²⁵. Il va chercher un langage commun, forçant Elizabeth à aller dans le même sens que lui. Il renonce à présenter son « genre de discours [...] comme le *tout* du langage »⁹²⁶.

Il déplace sa stratégie et accepte de partager avec Elizabeth les critères de son référent, tout en employant la méthode de la lettre, alors qu'elle ne peut pas lui répondre, ce qui est une manière décisive et efficace de reprendre la main. Il change de jeu de langage. L'enjeu est déplacé, il veut prouver qu'il est bien un gentleman. Alors qu'il s'efforçait d'assigner Elizabeth à une position, elle l'a renvoyé à la question de sa position à lui. Par ce procédé

⁹²³ Boardman, Michael M., *Narrative Innovation and Incoherence*, 60

⁹²⁴ Trowbridge, Hoyt, *From Dryden To Jane Austen*, 287

⁹²⁵ Lyotard, Jean-François, *Le Différend*, 102

⁹²⁶ *Ibid.*, 95-96

narratif, le texte illustre les propos de Jean-François Lyotard, être sensible à l'événement signifie que « [l]a reconnaissance » ne peut qu'être « le produit d'une rencontre »⁹²⁷. L'idéal amoureux semble ainsi présider à leur rencontre.

Cependant la proposition de mariage de Mr. Darcy amène Elizabeth Bennet à considérer tout ce qu'elle a perdu par son refus, en termes de richesse et de statut social. Elle prend conscience du pouvoir qui aurait été le sien si elle avait accepté : « had she chosen it, she might by this time have been presented to [Lady Catherine], as her future niece » et elle ne peut songer « without a smile, of what her ladyship's indignation would have been » (*PP*, 210). Dans sa visite à Pemberley, cette rêverie est poussée à son comble : « and at that moment she felt, that to be mistress of Pemberley might be something! » (*PP*, 245) Ainsi, bien qu'Elizabeth Bennet incarne l'idéal d'une véritable rencontre amoureuse, elle n'en est pas moins sensible aux biens matériels. La richesse et la grandeur de la famille Darcy ne la laissent pas indifférentes. L'idéal du capital et l'idéal de l'amour ne forment qu'une seule et même loi du discours.

En ce sens, la fortune devient un critère décisif de la rencontre amoureuse entre Elizabeth Bennet et Mr. Darcy. D. A. Miller considère que le texte donne les moyens très clairs de concevoir quelle est la stratégie de séduction d'Elizabeth Bennet : « Like the wardrobe of a Balzacian arriviste, carefully chosen to suggest that its wearer already enjoys the status it is the means of achieving, so from the start Elizabeth's style presumes all the freedom from need, the severance from vulgarity, that it eventually secures her in fact as mistress of Pemberley »⁹²⁸.

Elizabeth Bennet réussit là où Mary Crawford échoue. Le style d'Elizabeth est le secret d'une séduction à la mesure de son ambition. Elle semble d'ailleurs en avoir conscience. Elle explique en effet qu'elle a plu à Mr. Darcy à cause d'une indifférence vis-à-vis de lui qui la distinguait des autres femmes, désireuses de plaire à un homme si séduisant : « You were disgusted with the women who were always speaking and looking, and thinking for your approbation alone. I roused, and interested you, because I was so unlike them. » (*PP*, 380) Tout le paradoxe est là : une stratégie de séduction est révélée alors qu'elle est présentée tout au long du roman, comme n'en étant pas une.

En d'autres termes, la question posée par Elizabeth Bennet à sa tante — « what is the difference in matrimonial affairs, between the mercenary and the prudent motive? Where does discretion end, and avarice begin? » (*PP*, 153) — est la question fondamentale auquel *Pride and Prejudice* ne répond justement pas. L'ambivalence demeure : « on the surface [...], it is

⁹²⁷ Sfez, Gérald, *Lyotard. La partie civile*, 102

⁹²⁸ Miller, D. A., *Jane Austen or the Secret of Style*, 44

remarkable that so many marriages are disaster areas in works that lead their main protagonists to the inevitable felicity of *connubial* happy endings ». D'un côté, la prudence exige que des motivations financières entrent en ligne de compte dans le choix amoureux. De l'autre, l'amour exige la pureté des intentions, l'amant veut être aimé pour lui-même. Le traitement du mariage est paradoxal ainsi que le souligne Lloyd W. Brown : « On the one hand, matrimony is not only the inevitable *sine qua non* of each dénouement, but it is also the desirable goal of each heroine. Even Emma in her misogynist phase is quite confident about the desirability of marriage—for everybody else of course. But on the other hand, there is a virtual absence of any perception of marriage *per se* as a fulfilling experience, apart from the symbolic role of celebrating the maturation of the protagonist's perception and relationship. »⁹²⁹

Du point de vue de l'intrigue, les sentiments d'Elizabeth Bennet se forment « when she is very much by herself », et « Elizabeth's attitude to Darcy changes most dramatically when he is absent ». Par conséquent, le développement heureux de leur histoire est produit par la façon dont « she is forced to respond, not to him, but to signs of him: to his and Mrs. Gardiner's letters, as well as to his portrait at Pemberley »⁹³⁰. James Thompson explicite, par cette analyse, l'importance de l'absence et du manque, mais aussi des signes sociaux dans la création de l'objet du désir. Nina Auerbach accorde toute son importance au portrait auquel James Thompson fait allusion, signe social des puissants : « What compels her in the portrait is the awesomely institutionalized power of a man, a power that her own father has let fall and her mother, grotesquely usurped »⁹³¹. Le texte d'*Emma* réserve d'autres surprises de ce type, cette façon d'unir discours du capital et de l'amour : « Emma [...] was never struck with any sense of injury to her nephew Henry, whose rights as heir expectant had formerly been so tenaciously regarded » (*E*, 449). Le mariage d'Emma est aussi indissociable d'une question essentielle du point de vue du capital, la question de l'héritage.

Le mariage est la solution sociale proposée pour résoudre le différend entre deux idéaux, celui du capital et celui de l'amour. La logique du mariage permet de les réduire à un même idéal, un même idiome, d'où le caractère artificiel d'une telle institution. Cependant cette réduction est incapable de faire taire toutes les tensions qu'elle suscite. Comment une rencontre amoureuse pourrait-elle satisfaire les exigences de la prudence et de l'amour ? Les deux termes ne s'excluent-ils pas mutuellement ? Une telle combinaison est en effet difficile, car le lecteur est habitué à devoir choisir entre intentions pures et intéressées. La réflexion de

⁹²⁹ Brown, Lloyd, W., *op. cit.*, 28

⁹³⁰ Thompson, James, *Between Self and World*, 116

⁹³¹ Auerbach, Nina, *Communities of Women*, 52

Jean-François Lyotard sur le problème du différend permet d'y voir plus clair. La suspension du jugement — le Neutre — permet aux textes de donner forme à ce différend.

Le Neutre est la seule réponse possible à un silence, « une phrase négative », concernant la position féminine. Toutes les figures féminines ont affaire à un désir impossible à verbaliser, le désir de gagner sa vie, de ne pas dépendre de la fortune des autres. Sans la possibilité d'échapper à cette dépendance, aucun mariage ne peut échapper à la logique imposée par l'idéal du capital. D. A. Miller rapproche cette question de celle du statut de la femme célibataire à l'époque de Jane Austen : « [a]mid the happy wives and pathetic old maids, there is no successfully unmarried woman ». La question qui se pose est celle du succès en dehors du mariage. En effet, le problème essentiel est qu'il n'est pas d'autre issue pour une femme que le mariage en termes de réussite sociale.

C'est là où le bât blesse, créant la condition d'un différend, en plaçant le mariage au cœur d'une problématique destructrice. Malgré leur hétérogénéité, les phrases prudentes et les phrases amoureuses sont obligées de trouver dans le mariage, en raison de la pression sociale, un langage commun, alors que c'est impossible. Par conséquent, si le Neutre est la trace d'un désir féminin de ce Neutre, reflet de son statut de femme célibataire, sa façon à elle, Jane Austen, de se fabriquer une légitimité, ce n'est peut-être qu'en raison de sa conscience aigüe du différend et de ses implications, une façon de revendiquer pour une femme de pouvoir obtenir une réussite sociale sur un autre plan que celui du mariage, une façon de revendiquer le droit de ne devoir qu'à elle ce qu'elle a gagné. Le désir du Neutre est alors désir de vivre de son œuvre.

En ce sens, l'écriture s'oppose à un autre idéal ou fantasme, celui de l'équivalence, produite par la loi présidant au genre de discours économique, selon lequel toutes les femmes ont le même désir. Le désir féminin serait un. Pour survivre, elles savent qu'elles doivent se marier. Cette équivalence entre toutes les femmes est produite par le biais de « l'indifférence de l'argent »⁹³². Ce discours est fondé sur les règles de l'économie, selon lesquelles, la monnaie est la « mesure applicable à toutes les entités, quel que soit le régime de phrases dont elles relèvent ». Pour le capital, n'existe qu'« un seul langage et un seul réseau », ce qui correspond à l'idéologie du langage de la *doxa*. Or, ainsi que Jean-François Lyotard l'explique, ce discours économique repose sur le déni du différend : « Ce valoir-le-même cache la plus-value comme l'égalité cache les différends. »⁹³³

De fait, Edmund Bertram n'entend pas ce que dit Fanny Price, lorsqu'elle refuse d'épouser Henry Crawford. Fanny s'efforce de montrer l'aberration d'un langage dont

⁹³² Miller, D. A., *op. cit.*, 28

⁹³³ Lyotard, Jean-François, « Judicieux dans le différend », 235

découle l'idée de devoir se forcer à apprécier un homme : « to be teaching myself to like him only because he was taking, what seemed, very idle notice of me » (*MP*, 353). Fanny défend l'idée qu'elle a d'Henry Crawford, en affirmant : « I cannot approve his character » (*MP*, 349). Mais Edmund croit qu'elle justifie ainsi l'idée qu'il se fait d'elle, « the one over whom habit had most power, and novelty least » (*MP*, 354). Il pense que le temps permettra à Fanny de rentrer dans le rang de la catégorie de « toutes les femmes », dont l'équivalence est produite par la mesure de la monnaie.

Conclusion, une femme doit apprendre à aimer celui que la société, les circonstances lui assignent d'aimer. Cette règle pèse sur l'argumentation d'Emma Woodhouse qui sait que pour un homme, « it is always incomprehensible [...] that a woman should ever refuse an offer of marriage. A man always imagines a woman to be for anybody who asks her » (*E*, 60). Cette croyance est doxique. Elle repose sur la condition féminine de l'époque. Une femme est par définition dans le besoin. Par conséquent, il est inconcevable de penser qu'elle puisse refuser un homme.

Ici, ce qui ne peut être mis en phrase est le nom de la femme dont la réussite sociale existe en dehors du mariage. Derrière cette possibilité se dissimule la figure absente jusqu'alors de la scène sociale et de la littérature, de la femme capable de gagner sa vie, c'est-à-dire la possibilité pour une femme d'être à l'origine d'une œuvre quelle qu'elle soit. Par conséquent, cette figure est passée sous silence. Or pour Lyotard, le silence est déjà une phrase. Ce silence est la preuve que « [d]ans le différend, quelque chose crie à propos d'un nom, demande à être mis en phrases et souffre du tort de ne pas pouvoir l'être »⁹³⁴. L'enchaînement de phrases proposé par les romans de Jane Austen est une réponse à ce silence. Le silence « en appelle aussi à des phrases possibles en principe »⁹³⁵.

Même si la condition féminine intéresse plus particulièrement les romans de Jane Austen, elle n'est pas la seule. Le discours n'est pas féministe. En effet, le système social de l'époque condamne aussi les seconds fils. La question du genre masculin ou féminin est une sous-catégorie de la question de l'héritage. Le problème est que la naissance décide d'un destin, sans possibilité d'évolution, si ce n'est en achetant ou en chassant un partenaire économique. Le différend représenté par Jane Austen est ainsi révélateur de ce moment de l'histoire où la loi du mérite prend de l'ampleur et commence à s'opposer à la loi du sang. Ce contexte est celui de l'évolution du mot « gentleman ». La dimension morale de ce terme devient plus décisive que sa signification sociale.

⁹³⁴ *Ibid.*, 236

⁹³⁵ *Ibid.*, 29

Mr. Darcy croit tout d'abord en sa propre valeur parce qu'il est un gentleman, au sens social. Sa rencontre avec Elizabeth Bennet lui montre que l'enjeu est ailleurs. L'idéal n'est pas social, mais éthique. C'est pourquoi, ainsi que le souligne Alison G. Sulloway : « Elizabeth Bennet's condemnation of Darcy's hollow pride in his title of gentleman stimulates his desire to behave like one »⁹³⁶. C'est précisément parce que cette question du mérite se pose qu'émerge le différend entre discours économique et discours amoureux, aucun n'étant légitime sans l'autre, les deux ne pouvant pourtant pas coexister.

Si le Neutre et la représentation du différend sont possibles, c'est donc parce que, ainsi que l'écrit D. A. Miller « [t]he social grounding is insufficient, not of course for this woman to exist—she does, she is Jane Austen—but to entitle her existence to the same dignity of novelistic representation that she gives Elizabeth and Emma, or even Mrs. Elton and Lady Bertram ». À l'intérieur de ce cadre, « the Spinster [...] resorts to Style, the utopia of those with almost no place to go »⁹³⁷. Cette utopie inarticulable consisterait à pouvoir vivre de son art. Elle doit par conséquent être celle du Neutre, parce qu'elle n'est pas par nature féminine, contrairement à ce qu'écrit D. A. Miller.

Le désir de vivre de son art est contrecarré par une situation sociale qui prive tout un chacun de pouvoir gagner sa vie en s'appuyant uniquement sur ses propres mérites. En ce sens, l'enjeu ne se limite pas à la conception codifiée du mariage à l'époque de Jane Austen. Aujourd'hui encore, le capital en tant qu'idéal reste un enjeu : « [L]a ville moderne est cette œuvre au sein de laquelle la communauté et l'individu sont privés de leur œuvre par l'hégémonie de la valeur marchande »⁹³⁸. Le discours de l'idéal qui oriente le discours d'un groupe social, soucieux de parler le même idiome, évacue les *pharmakoi* pour survivre. Il ne peut par conséquent qu'entrer en différend avec ce reste, à savoir ce qui appartient à la singularité du désir. Par là même, le discours du Neutre austenien témoigne de façon singulière de la façon dont l'amour doit être réinventé parce qu'il ne parvient plus à parler la langue du désir, mais celle du capital.

La mise en présence de l'idiome du désir et de l'idiome du capital sur le mode du différend est un facteur décisif de la représentation du discours dans les textes de Jane Austen. Mettre en scène la complexité de cette hétérogénéité est « [l]e seul obstacle insurmontable auquel se heurte l'hégémonie du genre économique », à savoir la représentation de « l'hétérogénéité des régimes de phrases et celles des genres de discours ». La mise en évidence de cette hétérogénéité révèle, ainsi que le démontre Jean-François Lyotard, « qu'il

⁹³⁶ Sulloway, Alison G., *Jane Austen and the Province of Womanhood*, 94

⁹³⁷ Miller, D. A., *op. cit.*, 29

⁹³⁸ Lyotard, Jean-François, *Lectures d'enfance*, 20

n'y a pas "le langage" et "l'être" mais des occurrences »⁹³⁹, ce que Gérard Sfez nomme « l'excès du dire sur le dit »⁹⁴⁰. Lorsque « [l]es humains qui croyaient se servir du langage comme d'un instrument de communication et de décision apprennent, par ce sentiment de peine qui accompagne le silence de l'interdit qu'ils sont requis par le langage », il s'ensuit, nous dit Jean-François Lyotard, un sentiment de « "délice" [...] du fait de cette requête », qui ne provient pas « de l'esprit d'accroître ainsi leur puissance, mais seulement de permettre d'autres phrases, hétérogènes peut-être »⁹⁴¹. Ce sentiment de délice est inhérent au style de Jane Austen et à travers la lecture, il se transmet au lecteur. C'est là le secret de son style.

⁹³⁹ Lyotard, Jean-François, *Le Différend*, 260

⁹⁴⁰ Sfez, Gérard, *op. cit.*, 119

⁹⁴¹ Lyotard, Jean-François, « Judicieux dans le Différend », 236

CONCLUSION

L'écriture austenienne est un travail de démystification du discours social et du discours sentimentalo-romantique. L'objet traité par cette écriture est le langage et, en particulier, les dispositifs énonciatifs. L'écriture austenienne éclaire l'expérience du discours.

Selon les termes de Leibniz, « nous ne sommes qu'empiriques dans les trois quarts de nos actions »⁹⁴². Cependant, la tendance du langage est à la généralisation. Un discours est un univers de phrases qui vise à se faire passer pour une vérité universelle, un programme que tout le monde devrait suivre. Ainsi, comme l'écrit Gilles Deleuze, pour le « professeur public », le moraliste, le fonctionnement du discours est rassurant. Son discours trouve « sa source moralisante dans la généralité des concepts »⁹⁴³. La généralité des concepts est le fondement du discours social. Elle lui permet de remplir sa fonction, celle de favoriser l'identification des individus d'un même groupe entre eux et de les situer sur l'échelle sociale par rapport à d'autres groupes.

Selon un processus métonymico-synecdochique, l'avoir justifie l'appartenance à un groupe social. La figure de la métonymie définit cette appartenance par le biais du rang et des biens matériels, quand la synecdoque la définit par le biais de ce qui, à un moment donné, s'appelle la beauté. Fortune, rang et beauté sont, en tant que signes, soumis à un signe classificateur suprême, l'argent. Selon la *doxa*, dont les lois commandent le fonctionnement du discours social, la fonction du mariage est très claire. Le mariage doit favoriser l'accroissement du capital ou du moins sa continuité. Le capital est l'idéal orientant le discours social.

Mais le discours social s'impose comme une armature rigide pour l'esprit. Il n'est de respiration possible qu'en dehors de cette construction. Sinon, aucun discours nouveau ne peut advenir. Plus personne n'écoute Anne Elliot qui a renoncé à son amour pour le capitaine Wentworth. La condition de la nouveauté est l'erreur. Les héros et les héroïnes austeniens se trompent. Même Fanny Price risque d'accepter Mr. Crawford. Il faut s'égarer pour que valent les certitudes, que la remise en question advienne afin de questionner l'héritage. Une autre expérience nouvelle peut alors s'écrire.

L'expérience nouvelle est soutenue par l'idéologie romantique qui s'oppose à la logique du capital. La quête d'un discours amoureux promet à ceux que le discours social incommode la possibilité d'un mariage d'amour. Les romans de Jane Austen sont marqués par le conflit entre ces deux discours, le discours du capital et le discours amoureux. Entre discours du capital et discours amoureux bat le cœur d'un différend.

⁹⁴² Leibniz, *La Monadologie*, 137

⁹⁴³ Deleuze, Gilles, *Différence et Répétition*, 14

L'écriture austenienne ne rejoint l'art de témoigner du différend que parce qu'elle est aussi désir du Neutre. La réalisation fictive du fantasme du Neutre est le produit de l'ironie austenienne. L'ironie remet en cause la scalarisation proposée par la *doxa*. Cependant le lecteur cherchera en vain une nouvelle morale de substitution. Aucun état stable du jugement n'est possible au sein de l'écriture de l'ironie.

L'ironie dissout l'usage courant du langage et les conventions qui lient entre eux signifiants et signifiés. La perspective du sens met en échec toute forme de signification. S'il y a une éthique austenienne, elle ne peut se dire que dans des termes proches de ceux employés par Sarah Emsley, pour qui, dans les romans de Jane Austen : « What charity is not [...] is looking after others by telling them how to live »⁹⁴⁴, ce qui pourrait tout aussi bien s'écrire ainsi : « what charity is not is looking after others by telling them how to speak ».

L'expérience du discours permet néanmoins de comprendre que le récit est le fondement de l'expérience. Raconter soulève un enjeu éthique. Le choix des mots a des conséquences réelles, ce qui pose la question de savoir comment raconter. Le choix et la responsabilité deviennent les secrets du récit et l'existence s'apparente à un art du langage.

Les jeux de langage agissent à la manière de forces, de lignes de tension qui se rencontrent, se séparent, s'opposent, s'unissent. L'expérience est déterminée par ces jeux de langage. Ils rendent l'expérience possible et l'expérience rend possible l'évolution de ces jeux. Certains discours ferment les portes à l'expérience, d'autres les ouvrent. L'émergence d'une pensée authentique tient à une attention particulière à l'expérience, en tant que rencontre avec « l'événement », le « *Arrive-t-il ?* » lyotardien.

L'idéalisme est-il pour autant victorieux dans les romans austeniens ? L'idéal amoureux a des effets bien réels. Il permet au *nous* des amoureux d'inventer un idiome commun qui espère échapper au différend. Cette évolution est rendue possible par un déplacement érotique, allant de l'omniprésence de la question du regard vers une attention plus grande apportée à l'écoute des propos de l'autre. Cette évolution constitue une expérience amoureuse déjà décrite dans *A Midsummer Night's Dream* : « Love looks not with the eyes, but with the mind »⁹⁴⁵.

Cependant l'idiome commun ne permet pas en réalité de dépasser le différend, si ce n'est de façon illusoire. L'idéologie romantique n'est pas une solution. Elle est une nouvelle façon de fermer les yeux sur le différend, après avoir cru les ouvrir en se libérant du discours social. En effet, l'idéal amoureux n'a pas d'autre issue que le mariage.

⁹⁴⁴ Emsley, Sarah, *Jane Austen's Philosophy of the Virtues*, 135

⁹⁴⁵ Shakespeare, William, *A Midsummer Night's Dream*, acte I, scène 1, 170

Or le mariage est indissociable de la logique du capital. Il est le seul moyen dont certains disposent pour survivre. La logique qui préside à la loi du mariage ne peut pas être celle du désir dès lors que le besoin impose sa loi. Il n'y pas de place pour la singularité du désir, pour la singularité d'un idiome. L'idéal social parle à travers l'idéal amoureux et anéantit sa spécificité. Tout discours devient en ce sens une impasse pour la parole, état comparable à celui de Clarissa Harlowe qui se débat pour échapper aux pièges de son frère : « and I, like a poor silly bird, the more I struggle, am the more entangled »⁹⁴⁶.

Le différend intrinsèque à tout discours est celui qui se révèle entre, d'une part, les généralités du discours commun inspirées par la loi du capital et l'idéologie romantique et d'autre part, la singularité d'un désir et d'un idiome inarticulable. Les phrases-affects sont la trace de ce qui cherche à se dire, à se faire entendre, sans y parvenir. La lecture des romans de Jane Austen révèle le mystère d'une autre dimension du langage, non soumise au paradigme de la communication, donnant raison à Maurice Merleau-Ponty, pour qui « le sens d'un ouvrage littéraire est moins fait par le sens commun des mots qu'il ne contribue à le modifier »⁹⁴⁷. Comment trouver les mots pour dire le singulier ? Le défi est lancé.

⁹⁴⁶ Richardson, Samuel, *Clarissa*, 119

⁹⁴⁷ Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, 219

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages étudiés

- AUSTEN, Jane. *Emma* (1816). New York : Oxford University Press, 1988.
AUSTEN, Jane. *Mansfield Park* (1814). New York : Oxford University Press, 1988.
AUSTEN, Jane. *Northanger Abbey* (1817). New York : Oxford University Press, 1988.
AUSTEN, Jane. *Persuasion* (1817). New York : Oxford University Press, 1988.
AUSTEN, Jane. *Pride and Prejudice* (1813). New York : Oxford University Press, 1988.
AUSTEN, Jane. *Sense and Sensibility* (1811). New York : Oxford University Press, 1988.

Autres du même auteur :

- AUSTEN, Jane. *Minor Works*. New York : Oxford University Press, 1988.
LE FAYE, Deirdre ed. *Jane Austen's Letters*. Oxford : Oxford University Press, 1995.

Écrits sur l'œuvre de Jane Austen

- AUERBACH, Nina. *Communities of Women*. Massachussets and London, England : Harvard University Press, 1978.
AUERBACH, Nina. *Romantic Imprisonment. Women and Other Glorified Outcasts*. New York : Columbia University Press, 1985.
BABB, Howard S. *Jane Austen's Novels. The Fabric of Dialogue*. Ohio State University Press : Archon Books, 1967
BATTAGLIA, Beatrice and SAGLIA Diego, ed. *Re-Drawing Austen: Picturesque Travels in Austenland*. Napoli : Liguori Editore, 2004.
BEER, Patricia. *Reader, I Married Him*. London and Basingstoke : The Macmillan Press LTD, 1974.
BOARDMAN, Michael M. *Narrative Innovation and Incoherence. Ideology in Defoe, Goldsmith, Austen, Eliot, and Hemingway*. Durham and London : Duke university Press, 1992.
BOWERS, Bege K. and Barbara Brothers, ed. *Reading and Writing Women's Lives. A Study of the Novel of Manners*. Rochester : University of Rochester Press, 1990.
BROOKE, Christopher. *Jane Austen: Illusion and Reality*. Cambridge : D. S. Brewer, 1999.
BROWN, Lloyd W. *Bits of Ivory. Narrative Techniques in Jane Austen's fiction*. Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1973.
BROWNSTEIN, Rachel M. *Becoming a Heroine, Reading About Women in Novels*. New York : The Viking Press, 1982.
BUTLER, Marilyn. *Jane Austen and the War of Ideas*. Oxford : Clarendon Press, 1990.
COCKSHUT, Anthony Oliver John. *Man and Woman: A Study of Love and the Novel 1740-1940*. London : Collins, St James's Place, 1977.
COPELAND, Edward. *Women Writing About Money. Women's Fiction in England, 1790-1820*. Cambridge : Cambridge University Press, 1995.
DUSSINGER, John A. *In the Pride of the Moment. Encounters in Jane Austen's World*. Columbus : The Ohio State University Press, 1990.
EHRENPREIS, Irvin. *Acts of implication. The Beckman Lectures*, Berkeley, 1978. Berkeley Los Angeles, London : University of California Press, 1980.
EMSLEY, Sarah. *Jane Austen's Philosophy of the Virtues*. New York : Palgrave Macmillan, 2005.
FERGUS, Jan. *Jane Austen and the Didactic Novel. Northanger Abbey, Sense and Sensibility and Pride and Prejudice*. London and Basingstoke : The Macmillan Press, 1983.

FRAIMAN, Susan. *Unbecoming Women*. New York : Columbia University Press, 1993.

FRITZER, Penelope Joan. *Jane Austen and Eighteenth-Century Courtesy Books*. Westport, Connecticut, London : Greenwood Press, 1997.

GARD, Roger. *Jane Austen's Novels. The Art of Clarity*. New Haven and London : Yale University Press, 1992.

GAY, Penny. *Jane Austen and the Theatre*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002.

GILBERT, Sandra M. and GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven : Yale University Press, 1979.

HARDING, Denys Clement Wyatt. *Regulated Hatred and Other Essays on Jane Austen*. Edited by Monica Lawlor. London & Atlantic Highlands, NJ : The Athlone Press, 1988.

HARDY, Barbara. *A Reading of Jane Austen*. London : Owen, 1975.

HARRIS, Jocelyn. *Jane Austen's Art of Memory*. Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sydney : Cambridge University Press, 1989.

HUDSON, Glenda A. *Sibling Love and Incest in Jane Austen's Fiction*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, London : Macmillan Academic and Professional LTD, 1992.

JENKYN, Richard. *Fine Brush on Ivory*. Cambridge : Oxford University Press, 2004.

JOHNSON, Claudia L. *Equivocal Beings. Politics, Gender, and Sentimentality in the 1790s. Wollstonecraft, Radcliffe, Burney, Austen*. Chicago, London : The University of Chicago Press, 1995.

JOHNSON, Claudia L. *Jane Austen. Women, Politics, and the Novel*. Chicago and London : The University of Chicago Press, 1988.

KEENER, Frederick M. *The Chain of Becoming. The Philosophical Tale, The Novel, and A Neglected Realism Of The Enlightenment: Swift, Montesquieu, Voltaire, Johnson, and Austen*. New York : Columbia University Press, 1983.

KIRKHAM, Margaret. *Jane Austen: Feminism and Fiction*. Brighton : Harvest, 1983.

KI, Wing-Chi. *Jane Austen and the Dialectic of Misrecognition*. Frankfurt Am Main : Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2005.

KNOX-SHAW, Peter. *Jane Austen and the Enlightenment*. Cambridge : Cambridge University Press, 2004.

LASCELLES, Mary. *Jane Austen and her Art*. Oxford : Oxford University Press, 1939.

LITZ, A. Walton. *Jane Austen. A Study of Her Artistic Development*. New York : Oxford University Press, 1965.

MACEY, Samuel L. *Money and the novel. Mercenary Motivation in Defoe and His Immediate Successors*. Victoria, British Columbia : Sono Nis Press, 1983.

MANDAL, Anthony. *Jane Austen and the Popular Novel, The Determined Author*. New York : Palgrave, Macmillan, 2007.

McMASTER, Juliet. *Jane Austen on Love*. University of Victoria : English Literary Studies, 1978.

McMASTER, Juliet, ed. *Jane Austen's Achievement*. London and Basingstoke : The Macmillan Press Ltd, 1976.

MILLER, David A. *Jane Austen or the Secret of Style*. Princeton : Princeton University Press, N.J., 2003.

MILLER, David A. *Narrative and Its Discontents. Problems of Closure in the Traditional Novel*. Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1981.

MOERS, Ellen. *Literary Women*. London : W. H. Allen, A Howard & Windham Company, 1977.

MOLER, Kenneth L. *Jane Austen's Art of Allusion*. Lincoln, London : University of Nebraska Press, 1968.

MONAGHAN, David. *Jane Austen, Structure and Social Vision*. Hong Kong : The Macmillan Press, LTD, 1980.

MORGAN, Susan. *In the Meantime. Character and Perception in Jane Austen's Fiction*. Chicago and London : The University of Chicago Press, 1980.

- MORINI, Massimiliano. *Jane Austen's Narrative Techniques. A Stylistic and Pragmatic Analysis*. Bodmin, Cornwall : Ahsgate, MPG Books Ltd, 2009.
- MUDRICK, Marvin. *Irony as Defense and Discovery*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1968.
- NOKES, David. *Jane Austen*. London : Fourth Estate, 1997.
- PARIS, Bernard J. *Character and Conflict in Jane Austen's Novels. A Psychological Approach*. Detroit : Michigan State University, Wayne State University Press, 1978.
- PARKER, Jo Alyson. *The Author's Inheritance. Henry Fielding, Jane Austen, and the Establishment of the Novel*. De Kalb : Northern Illinois University Press, 1998.
- POLHEMUS, Robert M. *Comic Faith. The Great Tradition from Austen to Joyce*. Chicago and London : The University of Chicago Press, 1980.
- POLHEMUS, Robert M. *Erotic Faith. Being in Love from Jane Austen to D. H. Lawrence*. Chicago and London : The University of Chicago Press, 1990.
- POOVEY, Mary. *Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*. Chicago : The University of Chicago Press, 1984.
- PREWITT BROWN, Julia. *Jane Austen's Novels. Social Change and Literary Form*. Cambridge, Massachusetts, and London, England : Harvard University Press, 1979.
- RUOFF, Gene W. *Jane Austen's Sense and Sensibility*. London : Harvester Wheatsheaf, 1992.
- SOUTHAM, B. C, ed. *Critical Essays on Jane Austen*. London and Henley : Routledge & Kegan Paul, 1968.
- STOKES, Myra. *The Language of Jane Austen*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London : Macmillan Education LTD, 1991.
- STOUT, Janis P. *Strategies of Reticence: Silence and Meaning in the Works of Jane Austen, Willa Cather, Katherine Anne Porter, and Joan Didion*. Charlottesville and London : University Press of Virginia, 1990.
- STOVEL, Bruce and Weinlos Gregg, Lynn, ed. *The Talk in Jane Austen*. Alberta : The University of Alberta Press, 2002.
- TAVE, Stuart M. *Some Words of Jane Austen*. Chicago and London : The University of Chicago Press, 1973.
- SULLOWAY, Alison G. *Jane Austen and the Province of Womanhood*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1989.
- TAGUE, Gregory F. *Ethos and Behavior. The English Novel from Jane Austen to Henry James (Including George Meredith, W. M. Thackeray, George Eliot, and Thomas Hardy)*. Bethesda, London, Dublin : Academia Press, 2008.
- TANDON, Bharat. *Jane Austen and the Morality of Conversation*. Anthem Press : London, 2003.
- TANNER, Tony. *Jane Austen*. London : Palgrave Macmillan, 2007.
- THOMPSON, James. *Between Self and World*. University Park and London : The Pennsylvania State University Press, 1988.
- TODD, Janet, ed. *Jane Austen, New Perspectives, Women and Literature, Volume 3 (New Series)*. New York, London : Holmes & Meiers Publishers, Inc, 1983.
- TROWBRIDGE, Hoyt. *From Dryden To Jane Austen. Essays on English Critics and Writers, 1660-1818*. Albuquerque : University of New Mexico Press, 1977.
- TUITE, Clara. *Romantic Austen, Sexual Politics and the Literary Canon*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002.
- UDDÉN, Anna. *Veils of Irony. The Development of Narrative Technique in Women's Novels of the 1790's*. Uppsala Sweden : Acta Universitatis Upsaliensis, 1998.
- VAN GHENT, Dorothy. *The English Novel, Form and Function*. New York, Hagerstown, San Francisco, London : Harper Torchbooks, Harper & Row, Publishers, 1953.
- WEISENSEE, Theresa. *The Use of Irony in Jane Austen's 'Pride and Prejudice'*. Norderstedt Germany : Seminar Paper. GRIN Verlag, 2009.

WILTSHIRE, John. *Jane Austen and the Body: 'The Picture of Health'*. Cambridge : Cambridge University Press, 1992.

Écrits sur la littérature et l'art

- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Traduit du russe par Daria Olivier. Collection Tel. Paris : Gallimard, 2006.
- BANFIELD, Anne. *Unspeakable sentences. Narration and Representation in the language of fiction*. Boston, London, Melbourne and Henley : Routledge & Kegan Paul, 1982.
- BARTHES, Roland. *Leçon*. Points Essais. Paris : Seuil, 1978.
- BARTHES, Roland. *Mythologies*. Points Civilisation. Paris : Seuil, 1957.
- BARTHES, Roland. *Le Neutre*. Seuil/IMEC. Paris : Seuil, 2002.
- BARTHES, Roland. *Le Plaisir du texte*. Points Essais. Paris : Seuil, 1973.
- BARTHES, Roland. *Sur Racine*. Points Essais. Paris : Seuil, 1963.
- BARTHES, Roland. *SZ*. Tel Quel. Paris : Seuil, 1970.
- BAUDELAIRE, Charles. *Critique d'art*. Folio/Essais. Paris : Gallimard, 1992.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien infini*. Nrf. Paris : Gallimard, 1969.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*. Folio/Essais. Paris : Gallimard, 2009.
- BOOTH, Wayne C. *A Rhetoric of Irony*. Chicago and London : The University of Chicago Press, 1974.
- BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago : University of Chicago Press, 1961.
- BROOKS, Peter. *Reading for the Plot*. Cambridge, Massachussetts, London, England : Harvard University Press, 1984.
- BUFFON, Georges-Louis Leclerc, Comte de. *Discours sur le style*. Paris : Librairie Poussielgue Frères, 1889.
- CASTLE, Gregory. *Reading the Modernist Bildungsroman*. Gainesville : University Press of Florida, 2006.
- COMPAGNON, Antoine. *Le démon de la théorie*. Points Essais. Paris : Seuil, 1998.
- CONRAD, Peter. *Cassell's History of English Literature*. London : Weidenfeld & Nicolson, 2006.
- DAICHES, David. *A Critical History of English Literature, Volume II*. London : Secker & Warburg, 1961.
- DELEUZE, Gilles. *Proust et les Signes*. Quadrige. Paris : PUF, 2010.
- DUPRIEZ, Bernard. *Gradus, Les Procédés littéraires*. Paris : Union générale d'Éditions, 1984.
- GILMOUR, Robin. *The Idea of the Gentleman in the Victorian Novel*. London : Allen and Unwin, 1981.
- GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque. Pluriel*. Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 1961.
- HAMON, Philippe. *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Hachette Supérieur. Paris : Hachette, 1996.
- KERMODE, Frank. « Secrets and Narrative Sequence », in *Critical Inquiry, Vol. 7, No 1, On Narrative*. Chicago : The University of Chicago Press, Autumn, 1980.
- LECERCLE, Jean-Jacques. *Interpretation as Pragmatics*. New York : St. Martin's Press, 1999.
- LECERCLE, Jean-Jacques. « La circulation dans Pamela », in *Tropismes n°9. L'argent*. Université Paris X Nanterre : Centre de Recherches Anglo-Américaines, 1999.
- LEPAGE, Pierre. *Une histoire des romans d'amour*. Paris : Seuil, 2011.
- de MAN, Paul. *Blindness and Insight*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2010.
- PEDOT, Richard. « L'affect à l'œuvre », in *Tropismes n°13. L'affect*. Université Paris X Nanterre : Centre de Recherches Anglo-Américaines, 2006.

PEDOT, Richard. *Le Seuil de la fiction*. Paris : Michel Houdiard Éditeur, 2010.
PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Folio/Essais. Paris : Gallimard, 1954.
PASCAL, Roy. *The Dual Voice. Free indirect speech and its functioning in the nineteenth-century European novel*. Rowman and Littlefield : Manchester University Press, 1977.
SCHOENTJES, Pierre. *Poétique de l'ironie*. Points Essais. Paris : Seuil, 2001.
TRILLING, Lionel. *The Opposing Self*. London : Secher and Warburg, 1955.
WATT, Ian. *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*. London : Chatto & Windus, 1957.

Linguistique

AUSTIN, John Langshaw. *How To Do Things With Words*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1975.
BENVENISTE, Emile. *Problèmes de linguistique générale, 1*. Collection Tel. Paris : Gallimard, 1966.
BENVENISTE, Emile. *Problèmes de linguistique générale, 2*. Collection Tel. Paris : Gallimard, 1974.
LAPAIRE, Jean-Rémi et ROTGÉ, Wilfrid. *Linguistique et grammaire de l'anglais*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1998.
LARREYA, Paul. *Le possible et le nécessaire*. Linguistique générale, Nathan Recherche. Nathan : Paris, 1984.
de SAUSSURE, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*. Paris : Gallimard, 2002.
SZLAMOWICZ, Jean. *Détrompez-vous ! Les étranges indignations de Stéphane Hessel décryptées*. Paris : Intervalles, 2011.

Littérature

de BALZAC, Honoré. *La Peau de chagrin* (1831). Paris : Flammarion, 1996.
de BALZAC, Honoré. *Sarrasine* (1830). Paris Flammarion, 1989.
BURNEY, Frances. *Camilla: A Picture of Youth* (1796). Oxford, New York : Oxford University Press, 1991.
BURNEY, Frances. *Cecilia: or Memoirs of an Heiress* (1782). Oxford, New York : Oxford University Press, 2008.
BURNEY, Frances. *Evelina: Or The History of A Young Lady's Entrance into the World* (1778). Oxford : Oxford World's Classics, New York, 2008.
COLLINS, Wilkie. *No Name* (1862). London : Penguin Books, 2004.
CROSSLEY-HOLLAND, Kevin tr. *Beowulf*, in *The Anglo-Saxon World. An Anthology*. Oxford, New York : Oxford University Press, 1999.
DEFOE, Daniel. *Moll Flanders* (1722). Collins Classics. London : Harper Press, 2010.
DICKENS, Charles. *Great Expectations* (1860). London : Penguin Popular Classics, 2007.
DOSTOÏEVSKI, Fedor Mikhaïlovitch. *L'Éternel Mari* (1870). Traduit par Boris de Schloezer. Folio classique. Paris : Gallimard, 2007.
EDGEWORTH, Maria. *Belinda* (1801). Oxford, New York : Oxford University Press, 2008.
ELIOT, Thomas, Stearns. *The Waste Land and Other Writings* (1922). New York : The Modern Library, 2002.
FIELDING, Henry. *Joseph Andrews* (1742) and *Shamela* (1741). London : Penguin Classics, 2011.
FIELDING, Henry. *The History of Tom Jones. A Foundling* (1749). Ware, Hertfordshire : Wordsworth Classics, 1999.

FLAUBERT, Gustave. *L'Éducation sentimentale* (1869). Paris : GF Flammarion, 2003.

FLAUBERT, Gustave. *Bouvard et Pécuchet* (1881). Folio classique. Paris : Gallimard, 1970.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary* (1857). Paris : Flammarion, 1986.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Faust. Der Tragödie erster Teil* (1808). Stuttgart : Reclam, 2000.

HARDY, Thomas. *Tess of the D'Urbervilles* (1891). Mineola, New York : Dover Publications, Inc, 2001.

HOMÈRE. *L'Odyssée*. Folio classique. Paris : Gallimard, 1973.

HUGO, Victor. *L'Homme qui Rit* (1869). Folio Classique. Paris : Gallimard, 2002.

INCHBALD, Elizabeth. *Lovers' Vows* (1798), in *Mansfield Park* (1814). New York : Oxford University Press, 1988.

LABÉ, Louise. *Œuvres complètes* (1555). Paris : Flammarion, 1986.

de LACLOS, Pierre Chorderlos. *Les Liaisons dangereuses* (1782). Folio : Gallimard, 1972.

MOLIÈRE. *L'Avare* (1668), in *Œuvres complètes 3*. Paris : GF Flammarion, 1965.

MONTESQUIEU. *Les Lettres Persanes* (1721). Paris : Le Livre de Poche, 1995.

POPE, Alexander. *The Rape of the Lock* (1714). Oxford, New York : Oxford University Press, 2007.

PROUST, Marcel. *La Recherche du temps perdu I, Du côté de chez Swann* (1913). Nrf. Paris : Gallimard, 1992.

RADCLIFFE, Ann. *The Mysteries of Udolpho* (1794). Mineola, New York : Dover Publications, Inc., 2004.

RICHARDSON, Samuel. *Clarissa, or, The History of a Young Lady* (1748). London : Penguin Books, 2004.

RICHARDSON, Samuel. *Pamela: Or Virtue Rewarded* (1740). Oxford, New York : Oxford World's Classics, 2008.

RIMBAUD, Arthur. « Lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871 », dite la « Lettre du voyant », in *Œuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1972.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julie ou La Nouvelle-Héloïse* (1761). Paris : Garnier-Flammarion, 1967.

SHAKESPEARE, William. *The Merchant of Venice* (1600). London and New York : Routledge, 1991.

SHAKESPEARE, William. *A Midsummer Night's Dream* (1600), in *Five Great Comedies*. New York : Mineola, Dover Publications, 2005.

SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet* (1597). Nelson House, Mayfield Road, Walton-on-Thames Surrey : Methuen & Co. Ltd, 1980.

SHELLEY WOLLSTONECRAFT, Mary. *Frankenstein or the Modern Prometheus* (1818). New York : Dover Publications, Inc., 1994.

STENDHAL. *Le Rouge et le Noir* (1830). Folio Classique. Paris : Gallimard, 2000.

VOLTAIRE. *Candide ou l'Optimisme* (1759). Folio Plus Classiques. Paris : Gallimard, 2003.

VOLTAIRE. *Micromégas* (1752). *L'Ingénu* (1767). Folio classique. Paris : Gallimard, 2002.

Philosophie

ADORNO, Theodor W. *Dialectique Négative*. Traduit de l'allemand par le groupe de traduction du Collège de philosophie, Gérard Coffin, Joëlle Masson, Olivier Masson, Alain Renaut et Dagmar Trousson. Critique de la politique. Paris : Éditions Payot & Rivages, 2001.

AGAMBEN, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz*. Traduit de l'italien par Pierre Alferi. Rivages poche/Petite Bibliothèque. Paris : Éditions Payot & Rivages, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *Enfance et histoire*. Traduit de l'italien par Yves Hersant. Rivages poche/Petite Bibliothèque. Paris : Éditions Payot & Rivages, 2002.

- AGAMBEN, Giorgio. *Idée de la prose*. Traduit de l'italien par Gérard Macé. Paris : Christian Bourgeois éditeur, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio. *Stanze*. Traduit de l'italien par Yves Hersant. Editions Rivages poche/Petite Bibliothèque. Paris : Éditions Payot & Rivages, 1998.
- ARISTOTE. *Éthique à Nicomaque*. Paris : Vrin, 1997.
- ARISTOTE. *Métaphysique 2*. Paris : Vrin, 1991.
- ARISTOTE. *La Politique*. Paris : Vrin, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Einbahnstraße. Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 2011.
- BERGSON, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1888). Quadrige. Paris : PUF, 2007.
- BERGSON, Henri. *Le Rire* (1900). Quadrige. Paris : PUF, 1991.
- BUTLER, Judith. *Giving an Account of Oneself*. New York : Fordham University Press, 2005.
- CAUQUELIN, Anne. *L'art du lieu commun*. La couleur des idées. Paris : Seuil, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Épipiméthée. PUF : Paris, 2011.
- DERRIDA, Jacques. *Donner le temps, 1. La fausse monnaie*. Collection La philosophie en effet. Paris : Galilée, 1991.
- DERRIDA, Jacques. *Marges de la philosophie*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1972.
- DERRIDA, Jacques. « La Pharmacie de Platon », in Platon, *Phèdre*. Paris : Flammarion, 2004.
- DESCARTES, René. *Correspondance avec Élisabeth et autres textes*. Paris : Flammarion, 1989.
- DESCARTES, René. *Discours de la méthode* (1637). Paris : Garnier-Flammarion, 1966.
- DESCARTES, René. *Méditations Métaphysiques* (1641). Paris : Flammarion, 1992.
- ÉPICURE. *Lettres*. Traduit du grec par Octave Hamelin. Les Intégrales de Philo. Paris : Nathan, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *L'Archéologie du savoir*. Nrf. Paris : Gallimard, 1969.
- FOUCAULT, Michel. *Les Mots et les Choses*. Collection Tel. Paris : Gallimard, 1966.
- FOUCAULT, Michel. *L'Ordre du discours*. Nrf. Paris : Gallimard, 2009.
- FREGE, Gottlob. *Écrits logiques et philosophiques*. Traduit de l'allemand par Claude Imbert. Points Essais. Paris : Seuil, 1994.
- HEIDEGGER, Martin. *Être et Temps*. Traduit de l'allemand par François Veizin. Nrf. Paris : Gallimard, 1986.
- HUME, David. *An Enquiry Concerning Human Understanding* (1772). Mineola, New York : Dover Publications, INC, 2004.
- KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pure* (1781 et 1787). Paris : Flammarion, 2006.
- KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger* (1790). Paris : Aubier, 1995.
- LACOSTE, Charlotte. *Séductions du bourreau*. Intervention Philosophique. Paris : PUF, 2010.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *La Monadologie* (1720). Collection Classiques de la Philosophie. Le Livre de Poche : Paris, 1991.
- LÉVINAS, Emmanuel. *De l'évasion*. Fata Morgana. Le Livre de Poche : Paris, 1982.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*. Martinus Nijhoff. Paris : Livre de Poche, 1971.
- LOCKE, John. *An Essay Concerning Human Understanding* (1690). London : Penguin Books, 1997.
- LOCKE, John. *Two Treatises of Government and a Letter Concerning Toleration* (1689). New Haven and London : Yale University Press, 2003.
- LYOTARD, Jean-François. « L'aliénation », in *La Fabrique des affects. Chimères n°34*. Chimères : Paris, Automne 1998.
- LYOTARD, Jean-François. *La Condition postmoderne*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1979.

- LYOTARD, Jean-François. *Le Différend*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1983.
- LYOTARD, Jean-François. *Dérive à partir de Marx et Freud*. Collection Débats. Paris : Galilée, 1994.
- LYOTARD, Jean-François. *Discours, Figure*. Paris : Klincksieck, 2002.
- LYOTARD, Jean-François. « L'inarticulé ou le différend même », in *Figures et conflits rhétoriques*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 1990.
- LYOTARD, Jean-François. « Judicieux dans le différend », in *La Faculté de juger*. Colloque de Cerisy. Paris : Les Éditions de Minuit, 1985.
- LYOTARD, Jean-François. *Lectures d'enfance*. Collection Débats. Paris : Galilée, 1991.
- LYOTARD, Jean-François. *Pérégrinations*. Collection Débats. Paris : Galilée, 1990.
- LYOTARD, Jean-François. *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*. Collection Débats. Paris : Galilée, 1984.
- MARX, Karl. *Le Capital Livre I* (1867). Folio/Essais. Paris : Gallimard, 1968.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Collection Tel. Paris : Gallimard, 2008.
- MERLIN-KAJMAN, Hélène. « Phrase-choc ».
<http://www.philomag.com/article.phrasechoc,roland-barthes-la-langue-est-fasciste,555.php>
- MILON, Alain. *L'art de la conversation*. Perspectives Critiques. Paris : PUF, 1999.
- MILNER, Jean-Claude. *Le Triple du Plaisir*. Paris : Editions Verdier, 1997.
- de MONTAIGNE, Michel. *Les Essais* (1595). Édition Villey-Saulnier. Quadrige. Paris : PUF, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Par delà bien et mal* (1886), in *Œuvres*. Mille et une pages. Paris : Flammarion , 1997.
- PAGÈS, Claire. *Lyotard et l'aliénation*. Philosophies. Paris : PUF, 2011.
- PASCAL, Blaise. *De l'Esprit géométrique. Écrits sur la Grâce et autres textes*. Paris : Flammarion, 1985.
- PASCAL, Blaise. *Pensées* (1670). Points Essais. Paris : Seuil, 1962.
- PLATON. *Le Banquet*. Traduit du grec par Luc Brisson. Paris : Flammarion, 2007.
- PLATON. *Ménon*. Traduit du grec par Monique Canto-Sperber. Paris : Flammarion, 1993.
- PLATON. *Théétète*. Traduit du grec par Michel Narcy. Paris : Flammarion, 2004.
- de LA ROUCHEFOUCAULD, François. *Maximes et Réflexions diverses* (1665). Paris : GF Flammarion, 1999.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755). Paris : Flammarion, 2008.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Du Contrat Social* (1762). (Folio/Essais. Paris : Gallimard, 1964.
- SAINT-GIRONS, Baldine. *Fiat lux. Une philosophie du sublime*. Paris : Quai Voltaire, 1993.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Le Monde comme volonté et comme représentation I* (1819). Traduit de l'allemand par Christian Sommer, Vincent Stanek et Marianne Dautrety. Folio Essais. Paris : Gallimard, 2009.
- SFEZ, Gérald. *Lyotard, La partie civile*. Le bien commun. Paris : Éditions Michalon, 2007.
- SPINOZA, Baruch. *Éthique* (1677). Traduction de Charles Appuhn. Paris : GF Flammarion, 1965.
- SPINOZA, Baruch. *Traité Théologico-Politique* (1670). Traduction de Charles Appuhn. Paris : GF Flammarion, 1965.
- STEINER, George. *The Poetry of Thought. From Hellenism to Celan*. New York : New Directions Books, 2011.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophische Untersuchungen/Philosophical Investigations* (1953). Translated by G. E. M. Anscombe, P. M. S. Hacker and Joachim Schulte. Revised fourth edition by P. M. S. Hacker and Joachim Schulte. Malden, USA, Oxford, UK : Wiley-Blackwell, 2009.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus* (1921). Traduit de l'allemand par Gilles-Gaston Granger. Collection Tel. Paris : Gallimard, 1993.

Psychanalyse

- FREUD, Sigmund. *L'Avenir d'une illusion*. Traduit de l'allemand par Anne Balseinte, Jean-Gilbert Delarbre et Daniel Hartmann. Quadrige. Paris : PUF, 1995.
- FREUD, Sigmund. *Malaise dans la civilisation*. Traduit de l'allemand par Bernard Lortholary. Points Essais. Paris : Seuil, 2010.
- LACAN, Jean-Jacques. *Écrits I*. Points Essais. Paris : Seuil, 1999.
- LACAN, Jacques. *Le Séminaire. Livre XX. Encore*. Paris : Seuil, 1975.
- LACAN, Jacques. *Le Séminaire. Livre VII. L'Éthique de la psychanalyse*. Paris : Seuil, 1986.
- LACAN, Jacques. *Je parle aux murs*. Paris : Seuil, 2011.
- LACAN, Jacques. *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Seuil, 1973.
- ◆ Lacan, Jacques. *Le Séminaire. Livre XIX. ...ou pire*. Paris : Seuil, 2011.
- LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Quadrige. Paris : PUF, 2004.
- MILLER, Jacques-Alain. « Les six paradigmes de la jouissance » in *Les paradigmes de la jouissance. Revue de psychanalyse, n°43*. Paris : La cause freudienne, octobre 1999.
- MILLER, Jacques Alain. *Vie de Lacan*. Paris : Navarin Éditeur, 2011.

Sociologie

- BOURDIEU, Pierre. *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1979.
- TARDE, Gabriel. *Les Lois de l'imitation. Les Empêcheurs de penser en rond*. Paris : Seuil, 2001.

Autres

- BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. in *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 2002.
- FRANKLIN, Benjamin. *The Complete Works of Benjamin Franklin, t. 2*. New York and London : G. P. Putnam's Sons, 1887.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Les Structures élémentaires de la parenté*. Berlin : Mouton de Gruyter, 2002
- ROHMER, Éric. *Le beau mariage. Comédies et Proverbes*. Paris : Les Films du Losange, 1982.
- STENDHAL. *De l'amour* (1822). Paris : Flammarion, 1965.
- WOOLF, Virginia. *A Room Of One's Own* (1929). London : Vintage Classics, 2001.

INDEX

A

- Adorno, Theodor W.20, 375
- Agamben, Giorgio12, 16, 128, 147, 148, 149,
150, 151, 152, 153, 155, 158, 167, 168, 169,
174, 218, 251, 255, 256, 327, 328, 330, 331,
375, 376
- Aristote.....92, 157, 158, 160, 167, 168, 171, 376
- Auerbach, Nina 208, 286, 287, 360, 370
- Austen, Jane.. 1, 7, 8, 12, 13, 14, 15, 16, 20, 21, 22,
23, 24, 25, 26, 27, 28, 31, 33, 34, 36, 37, 38,
42, 43, 46, 47, 48, 49, 53, 54, 55, 56, 57, 60,
61, 63, 64, 68, 69, 71, 73, 80, 94, 95, 97, 99,
100, 101, 102, 103, 104, 106, 108, 110, 112,
115, 116, 117, 118, 119, 121, 122, 125, 128,
132, 134, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142,
143, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 153,
154, 155, 156, 158, 159, 162, 165, 166, 167,
169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177,
178, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187,
192, 194, 195, 198, 200, 201, 202, 203, 204,
205, 207, 209, 210, 211, 212, 214, 215, 216,
217, 218, 219, 221, 222, 225, 226, 227, 228,
233, 234, 238, 240, 241, 249, 250, 253, 254,
256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 265, 266,
267, 269, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 279,
281, 282, 283, 286, 288, 289, 290, 291, 293,
294, 302, 304, 305, 307, 309, 310, 311, 313,
314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 323, 324,
325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333,
334, 340, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348,
350, 351, 352, 353, 354, 355, 357, 358, 359,
361, 362, 363, 366, 367, 368, 370, 371, 372,
373
- Austen, Jane
- Emma* 25, 26, 28, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45,
46, 47, 56, 69, 73, 102, 104, 110, 123, 146,
151, 156, 167, 184, 185, 186, 187, 195,
196, 200, 201, 202, 203, 204, 210, 211,
214, 215, 217, 219, 237, 238, 239, 240,
242, 245, 246, 250, 252, 253, 254, 255,
259, 260, 261, 263, 264, 266, 267, 269,
270, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 282,
283, 286, 287, 290, 308, 311, 313, 316,
318, 320, 321, 322, 338, 340, 341, 343,
346, 347, 354, 360, 362, 363, 370
- Jane Austen's Letters*342, 370
- Mansfield Park* 23, 24, 27, 28, 31, 36, 37, 47,
62, 67, 69, 73, 146, 150, 151, 154, 157, 159,
160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167,
169, 187, 203, 206, 207, 208, 209, 210,
215, 226, 240, 242, 243, 246, 249, 250,
253, 254, 255, 259, 260, 261, 266, 269,
271, 272, 274, 275, 276, 277, 280, 283,
290, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298,
302, 303, 304, 306, 309, 310, 311, 312,
313, 316, 317, 320, 321, 322, 323, 324,
325, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338,
339, 341, 343, 344, 346, 347, 348, 354,
359, 361, 363, 366, 370, 372, 374, 375
- Minor Works*..... 370
- Northanger Abbey*. 34, 35, 36, 73, 95, 102, 116,
117, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 125,
126, 127, 128, 129, 132, 133, 138, 139,
146, 151, 155, 156, 159, 160, 176, 177,
178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185,
186, 187, 189, 190, 191, 192, 193, 194,
196, 211, 212, 213, 214, 215, 237, 238,
240, 241, 246, 250, 251, 253, 254, 259,
261, 264, 269, 271, 275, 277, 283, 299,
300, 305, 309, 310, 325, 338, 341, 343,
354, 370
- Persuasion* 26, 28, 36, 38, 63, 66, 67, 68, 70, 73,
104, 105, 146, 151, 154, 155, 158, 171,
172, 205, 206, 210, 211, 214, 215, 217,
219, 221, 228, 240, 241, 243, 244, 245,
246, 250, 252, 254, 255, 259, 260, 261,
264, 269, 271, 275, 277, 283, 311, 338,
343, 354, 356, 357, 366, 370
- Pride and Prejudice* ... 14, 26, 27, 28, 29, 30, 33,
34, 36, 37, 41, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56,
58, 60, 61, 62, 64, 65, 68, 69, 70, 71, 72, 73,
75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86,
87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 102, 103, 104,
107, 108, 109, 110, 116, 123, 138, 140,
141, 143, 144, 145, 146, 150, 151, 153,
157, 158, 159, 167, 177, 196, 197, 198,
200, 201, 204, 205, 210, 213, 214, 215,
219, 224, 225, 226, 230, 231, 232, 233,
234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241,
245, 246, 247, 248, 250, 252, 253, 255,
258, 259, 260, 261, 269, 271, 272, 274,
276, 277, 279, 282, 283, 286, 287, 288,
289, 298, 299, 300, 301, 302, 306, 307,
311, 313, 322, 323, 324, 329, 333, 343,
344, 354, 357, 358, 359, 360, 363, 370,
372, 376
- Sense and Sensibility* . 25, 26, 28, 31, 34, 36, 37,
38, 39, 40, 41, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 58, 59,
61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 73, 77, 89,
95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104,
106, 107, 108, 111, 112, 113, 114, 115,
121, 124, 130, 131, 132, 133, 138, 140,
143, 146, 151, 152, 154, 157, 158, 175,
181, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 192,
196, 197, 198, 199, 200, 204, 206, 211,
215, 219, 221, 222, 223, 224, 225, 226,
227, 228, 229, 230, 239, 240, 241, 243,
244, 246, 247, 248, 249, 251, 252, 254,
255, 259, 260, 261, 269, 270, 271, 272,
274, 275, 276, 277, 282, 283, 284, 285,
286, 288, 290, 293, 301, 306, 308, 309,
312, 324, 333, 338, 340, 343, 345, 346,
348, 349, 350, 354, 370, 372, 377
- Austin, J. L. 97, 98, 195, 266, 374

B

Babb, Howard S. 207, 209, 290, 348, 370
Bakhtine, Mikhail.....13, 29, 30, 46, 50, 373
Banfield, Anne 87, 88, 291, 317, 318, 319, 320,
321, 323, 328, 330, 373
Barthes, Roland . 14, 20, 21, 22, 31, 37, 38, 51, 88,
137, 193, 277, 278, 280, 286, 289, 290, 314,
315, 347, 348, 354, 373
Baudelaire, Charles 139, 140, 141, 142, 147, 165,
171, 373
Beer, Patricia .. 193, 209, 210, 211, 214, 215, 240,
241, 242, 249, 252, 370
Benedict, Barbara 275, 305, 306, 312, 313, 347
Benjamin, Walter 37, 148, 256, 376, 378
Benveniste, Émile ... 133, 136, 137, 138, 167, 170,
317, 318, 319, 326, 327, 345, 346, 352, 374
Beowulf..... 208
Bergson, Henri 105, 109, 376
Blanchot, Maurice.... 280, 345, 346, 348, 352, 373
Boardman, Michael M. 171, 246, 358, 370
Booth, Wayne C. 14, 15, 52, 116, 117, 118, 120,
140, 185, 263, 264, 316, 373
Bourdieu, Pierre 41, 48
Brooks, Peter 264, 265, 266, 267, 343, 373
Brown, Lloyd W. 309, 313, 324, 342, 355, 360,
370, 372
Brownstein, Rachel M. 333, 370
Buffon, Comte de.....80, 373
Burney, Frances..... 25, 26, 30, 35, 101, 118, 123,
179, 219, 222, 254, 310, 371, 374
Butler, Judith..... 42, 47
Butler, Marilyn..... 342

C

Cauquelin, Anne 24, 28, 67, 376
Cockshut, A. O. J. 206, 208, 209, 243, 260, 370
Collins, Wilkie.....31, 217
Compagnon, Antoine..... 118, 373
Conrad, Peter 249, 256, 374
Copeland, Edward ... 25, 26, 34, 36, 37, 38, 39, 40,
41, 50, 62, 77, 188, 206, 370

D

Daiches, David..... 310, 373
de Balzac, Honoré..... 38, 267, 374
de La Rochefoucauld, François88, 377
de Laclos, Chordelos..... 224
de Laclos, Chorderlos..... 224, 375
de Man, Paul..... 142, 147, 152, 256, 280, 326
de Montaigne, Michel 62, 149, 377
de Saussure, Ferdinand..... 20, 31, 133, 374
Defoe, Daniel..... 217, 218, 370, 371, 374
Deleuze, Gilles 38, 71, 108, 133, 145, 148, 154,
175, 366, 373, 376
Derrida, Jacques 58, 64, 74, 94, 276, 289, 334,
350, 353, 376
Descartes, René 168, 273, 328, 376
Dickens, Charles 124, 374
Dostoïevski, F. M. 77, 374
Duckworth, Alistair..... 14, 15, 16, 279, 315
Dupriez, Bernard 36, 57, 83, 373

Dussinger, John A. ...267, 268, 272, 276, 282, 293,
295, 296, 347, 370

E

Edgeworth, Maria..... 157, 180, 203, 374
Ehrenpreis, Irvin..... 172, 370
Eliot, T. S. 15, 370, 372, 374
Emsley, Sarah..... 13, 367, 370
Épique..... 171, 376

F

Fergus, Jan 176, 177, 181, 183, 194, 370
Fielding, Henry 24, 174, 224, 310, 372, 374
Flaubert, Gustave 45, 123, 147, 148, 150, 193,
375
Foucault, Michel.....12, 13, 21, 155, 156, 158, 169,
326, 376
Fraiman, Susan 65, 72, 76, 86, 92, 371
Franklin, Benjamin 37
Frege, Gottlob..... 267, 283, 308, 376
Freud, Sigmund 53, 54, 68, 163, 186, 262, 265,
377, 378

G

Gard, Roger 117, 371
Gay, Penny 49, 69, 70, 80, 97, 187, 329, 371
Gilbert, Sandra M. et Gubar, Susan. 132, 184, 215,
216, 221, 237, 240, 243, 253, 270, 325, 371
Gilmour, Robin 270, 373
Girard, René..... 71, 72, 73, 82, 93, 244, 245, 282,
294, 373
Goethe, J. W. 375
Gross, Gloria Sybil 304

H

Hamon, Philippe 52, 53, 96, 110, 140, 373
Harding, D. W. 140, 148, 151, 156, 165, 371
Hardy, Barbara 226, 290, 291, 319, 371, 372, 375
Hardy, Thomas 226, 290, 291, 319, 371, 372, 375
Heidegger, Martin 148, 376
Homère 150
Hudson, Glenda A. 290, 371
Hume, David 63, 376

I

Inchbald, Elizabeth 209, 295, 296

J

Jenkyns, Richard 71, 123, 196, 200, 201, 202,
203, 204, 254, 323, 329, 333, 371
Johnson, Claudia L. 47, 127, 186, 187, 219, 227,
238, 348, 371

K

Kant, Emmanuel..... 63, 150, 345, 376
Keener, Frederick M. 141, 186, 371
Kermode, Frank 266, 277, 278, 280, 302, 373
Ki, Wing-Chi 134, 371
Kirkham, Margaret..... 43, 371

L

Labé, Louise337, 375
 Lacan, Jean-Jacques. 12, 20, 22, 24, 35, 40, 53, 55,
 68, 90, 111, 114, 219, 262, 286, 331, 356, 378
 Lacoste, Charlotte..... 116, 376
 Lapaire, J. R. et Rotgé, W.....87, 91, 302, 374
 Laplanche, J. et Pontalis, J. B..... 68, 163, 378
 Larreya, Paul.....29, 98, 106, 163, 182, 374
 Lascelles, Mary.....319, 371
 Lecercle, Jean-Jacques 49, 60, 64, 71, 118, 124,
 130, 131, 132, 224, 373
 Leibniz, G. W.111, 366, 376
 Lepage, Pierre122, 373
 Lévinas, Emmanuel.....42, 47, 255, 376
 Lévi-Strauss, Claude24, 25, 26, 76, 89, 138
 Litz, A. Walton241, 371
 Locke, John 33, 186, 376
 Lyotard, Jean-François ..14, 40, 41, 46, 47, 53, 54,
 55, 56, 78, 84, 85, 91, 92, 93, 95, 108, 136,
 137, 144, 145, 149, 150, 159, 160, 168, 175,
 179, 233, 234, 247, 261, 267, 282, 284, 287,
 288, 292, 294, 303, 326, 330, 331, 353, 354,
 357, 358, 359, 361, 362, 363, 364, 376, 377

M

Macey, Samuel L..... 25, 357, 371
Marx, Karl..... 54, 175, 377
 McMaster, Juliet.....60, 61, 95, 99, 100, 107, 172,
 194, 199, 200, 221, 249, 250, 252, 253, 371
 Merleau-Ponty, Maurice368, 377
 Merlin-Kajman, Hélène 21, 22, 377
 Miller, D. A.70, 282, 294, 296, 318, 333, 340, 345,
 347, 348, 349, 350, 355, 359, 361, 363
 Miller, Jacques-Alain.....55, 111
 Milner, Jean-Claude..... 111, 251, 377
 Milon, Alain58, 77, 80, 88, 110, 113, 127, 132,
 189, 190, 194, 377
 Moers, Ellen..... 27, 333, 371
 Monaghan, David286, 371
 Montesquieu211, 371, 375
 Morgan, Susan.....266, 371
 Morini, Massimiliano...23, 24, 271, 289, 291, 293,
 309, 311, 315, 316, 317, 320, 324, 372
 Mudrick, Marvin..... 100, 101, 102, 103, 372

N

Nietzsche, Friedrich.....262, 377
 Nokes, David 31, 209, 332, 372

P

Pagès, Claire55, 377
 Paris, Bernard J.....1, 5, 172, 173, 372, 373, 374,
 375, 376, 377, 378
 Parker, Jo Alyson.....309, 372
 Pascal, Blaise... 138, 139, 173, 219, 317, 320, 321,
 322, 323, 325, 374, 377
 Pascal, Roy 317, 320, 321, 322, 323, 325
 Pedot, Richard.... 3, 85, 92, 93, 218, 281, 373, 374
 Platon.....152, 171, 276, 304, 334, 352, 353, 376,
 377

Polhemus, Robert M.....285, 306, 309, 312, 340,
 341, 372
 Poover, Mary .. 205, 237, 240, 243, 244, 245, 285,
 286, 288, 372
 Pope, Alexander 107, 375
 Prewitt Brown, Julia.....309, 313, 324, 372
 Proust, Marcel.....15, 38, 71, 108, 121, 145, 148,
 154, 175, 235, 236, 373, 374, 375

R

Radcliffe, Ann. 118, 124, 126, 127, 128, 129, 131,
 180, 219, 371, 375
 Richardson, Samuel.....49, 60, 64, 130, 174, 192,
 199, 218, 219, 222, 224, 228, 241, 261, 262,
 310, 333, 368, 373, 374, 375
 Rimbaud, Arthur55, 148, 375
 Rohmer, Éric.....27, 378
 Rousseau, Jean-Jacques 33, 47, 179, 192, 375,
 377
 Ruoff, Gene W..... 121, 372
 Ryle, Gilbert 13

S

Saint-Girons, Blandine 124, 377
 Schoentjes, Pierre.....42, 83, 374
 Schopenhauer, Arthur 65, 377
 Sfez, Gérald..... 54, 303, 326, 359, 364, 377
 Shakespeare, William 68, 276, 295, 367, 375
 Shelley, Mary 208, 375
 Spinoza, Baruch...64, 85, 144, 145, 186, 201, 281,
 282, 301, 345, 377
 Steiner, George 175, 353, 377
 Stendhal.....73, 84, 213, 214, 244, 251, 375, 378
 Stokes, Myra 273, 372
 Stout, Janis P.....287, 293, 313, 314, 315, 372
 Stovel, Bruce..... 75, 81, 103, 104, 372
 Sulloway, Alison G..... 307, 363, 372

T

Tandon, Bharat..... 104, 372
 Tanner, Tony .. 115, 124, 125, 133, 145, 187, 188,
 189, 372
 Tarde, Gabriel 66, 67, 100, 294
 Tave, Stuart M..... 104, 106, 372
 Thackeray, W. M. 30, 372
 Thompson, James287, 306, 307, 309, 360, 372
 Trilling, Pierre..... 48, 60, 126, 127, 128, 129, 130,
 206, 374
 Trowbridge, Hoyt..... 61, 171, 204, 228, 237, 358,
 372
 Tuite, Clara222, 225, 226, 227, 228, 372

U

Uddén, Anna 270, 310, 372

V

Van Ghent, Dorothy 28, 30, 33, 95, 107, 372
 Voltaire 15, 118, 211, 212, 371, 375, 377

W

Watt, Ian..... 136, 171, 291, 374
 Weisensee, Theresa.....28, 30, 372

Wiltshire, John 159, 198, 208, 215, 373
Wittgenstein, Ludwig.....41, 55, 102, 153, 377

Woolf, Virginia..... 26